ИСТОРИЯ
АРХИТЕ-
ТУРЫ

*

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
ПО ГРАЖДАНСКОМУ СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ
ПРИ ГОССТРОЕ СССР

*

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ И ПЕРСПЕКТИВНЫХ
ПРОБЛЕМ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

*

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

В 12 ТОМАХ

*

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Н. Д. КОЛЛИ (ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР),

Н. В. БАРАНОВ, В. В. БОЛЬШАКОВ, Н. П. БЫЛИНКИН,

Б. В. ВЕЙМАРН, А. А. ГУБЕР, Г. М. ЛЮДВИГ,

П. Н. МАКСИМОВ, И. Л. МАЦА, Г. Б. МИНЕРВИН,

И. С. НИКОЛАЕВ, А. Н. ПОПОВ, Ю. Ю. САВИЦКИЙ,

Г. А. САРКИСИАН, О. Х. ХАЛПАХЧЬЯН, А. Г. ЧИНЯКОВ,

В. А. ШКВАРИКОВ,

Ю. С. ЯРАЛОВ (ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА)

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ

ВИ

АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XV—XVI ВЕКОВ

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

*

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
В. Ф. МАРКУЗОНА (ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР),
А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО, А. И. КАПЛУНА,
П. Н. МАКСИМОВА, Г. А. САРКИСИАНА,
А. Г. ЧИНЯКОВА

·5·

МОСКВА—1967

ВВЕДЕНИЕ

С конца XIV в. в Западной Европе умножаются признаки приближающегося кризиса феодального способа производства. Непрерывный рост производительных сил и связанное с ним оживление внутренних рынков и внешней торговли сопровождаются развитием товарно-денежных отношений, подтачивавших аграрную базу феодализма. В многочисленных городах закладывались основы господства нового класса, формировалось мировоззрение, идущее на смену идеологии средневековья.

Пробуждение наступало постепенно. Но в XV—XVI вв. все многообразные факторы развития новых общественных отношений, зревшие исподволь, как бы объединились в концентрированном усилии свалить феодализм и церковь. Эволюция средневекового общества сломила сопротивление устаревших феодально-теократических схем, и они рухнули, очистив место новым веяниям, в которых вся совокупность общественной жизни и культуры явилась свидетельством наступившего перелома.

Этому сложному и противоречивому процессу сопутствовали два явления всемирно-исторического значения: «Возрождение» (Ренессанс) и «Реформация». В обоих случаях эти термины, призванные выразить идейную сущность происшедшего переворота, не раскрывают содержания понятия: как Реформация не была восстановлением первоначальной чистоты христианского вероучения, так и Ренессанс не был возрождением античности.

Естественно, что колыбелью этого переворота оказались города, бурное развитие которых способствовало появлению нового человека, деятельного, трезвого, узнавшего цену времени и материальных благ, цену жизни. Шаг за шагом наступал этот новый человек на все, что стесняло его свободу, ограничивало его энергию, что мешало ему строить свою жизнь и наслаждаться ею. Одно за другим рушились окостеневшие средневековые представления и учреждения — цехи и гильдии, монастырские конгрегации и городские коммуны. Стены сословной исключительности дали трещины.

Самый принцип коллегиальности учреждений, веками сковывавший предприимчивость личности, требовал пересмотра. Наступало время индивидуального мастерства и личной инициативы, приближалась эпоха национальных монархий: идеи «священной римской империи» и папской теократии исчерпали себя в столкновении миродержавных притязаний обеих сторон. В конце концов сам католицизм в результате Реформации становился не более как одним из вероисповеданий христианского мира. Единство сменялось множественностью.

Одной из важнейших особенностей этого движения было освобождение личности от тирании отвлеченностей, отказ от слепого подчинения авторитетам, замена веры данными личного опыта. Дух пытливой критики подтачивал не только неподвижную догму официально-церковного миросозерцания, но и самый ее фундамент: религиозное предание и священные тексты. Познание объективного мира раскрывало новые горизонты, а поиски реально прекрасного на земле вместо отвлеченной красоты потустороннего скоро привели к гибели аскетического идеала.

В раннее средневековье религия не была делом личного убеждения, не была даже государственным установлением в древне-римском понимании официального культа. Она охватывала все аспекты личной и общественной жизни, и мышление вне догматической схемы было так же невозможно, как немыслима была сама жизнь вне церкви и ее функций. Вся совокупность явлений объективного мира, от капризов стихий до мучительной тайны смерти, объявлялась истиной, недоступной бессильному разуму смертных, и поскольку земля считалась временным и постыдным местопребыванием человека, наблюдение природы и действительности считалось бесцельным.

Архитектура и мировоззрение средневековья развивались во взаимодействии, и повсеместное распространение, относительное единообразие и многовековая стойкость готики в немалой степени закрепили замедленную эволюцию идеологии католического средневековья. Оставаясь функцией феодального строя с его унифицированным мировоззрением, готика, при всех своих местных особенностях, была по сути дела архитектурой типологически и стилистически единой, архитектурой городских церквей. Только в XVI в., когда Реформация объявила веру делом личного опыта каждого, положение изменилось: формообразующий процесс освободился от диктатуры церкви. Реформация, хотя и не создавшая собственной архитектуры, открыла путь возрожденным формам языческой античности, в начале XVI в. хлынувшим через Альпы из Италии.

Процесс становления и развития средневековой архитектуры в Италии имел свои особенности, и ретроспективно эта архитектура действительно представляется не более как мостом, перекинутым от античности к ренессансу. В Италии практически отсутствовал важный элемент средневековой культуры — кельтские переживания. На протяжении всего средневековья здесь либо скрещивались, либо чередовались не только антагонистические политические интересы, но и противоречивые культурные влияния, мешавшие кристаллизации форм, которые обладали бы отчетливой и последовательной линией развития. Древняя местная традиция каменного строительства препятствовала проникновению в Италию северных каркасных конструкций, тем более, что здесь отсутствовали условия, вызвавшие за Альпами поиски новых конструктивных решений. В то же время идейно-художественное содержание архитектуры средневековой Италии с ее культурой, проникнутой смутными воспоминаниями античности, отвечало эстетическим запросам и характеру мировоззрения народа куда больше, чем формы готики, проникнутые влиянием чуждой психики. Как бы то ни было, но в конструктивном отношении сравнительно вяло развивавшаяся и многообразная архитектура средневековой Италии противостоит единству и энергичной логике развития зодчества заальпийской Европы.

Тектонический язык архитектуры Италии в средние века имел собственную морфологию и собственный синтаксис. Его чарующая выразительность достигалась совершенно иными средствами, чем к северу от Альп. Само чувство архитектурного пространства было здесь иным, и композиция, как правило, избегала непосредственного слияния вертикальных и горизонтальных объемов. При всей пестроте архитектурных форм Венеции, Ломбардии, Рима, Сицилии, Тосканы — повсюду решающим оставалось прекрасное, как его понимало общество, веками смотревшее на Восток как на источник света и унаследовавшее от поздней античности не только предания, но и бесчисленные памятники. Однако эстетические идеалы, отвергавшие всякую неумеренность чувства, в том числе и религиозного, не могли быть идеалами средневековой церкви. Возможно, что именно поэтому эволюция средневековой идеологии, свободно читающаяся в романской архитектуре и в готике, отражена сравнительно слабо в архитектуре Италии того времени. Здесь нет ни повсеместности, ни единства архитектурных систем Севера, нет такой последовательности развития и четких хронологических границ романской системы и готической. Да и как можно вообще говорить об этих системах в Италии, если не условно? Бывшая сердцем средневековой Италии, наиболее свободная от чуждых влияний, Тоскана создала свою архитектуру, исполненную античных воспоминаний, одинаково далекую как от романских, так и от готических концепций. Таким образом, в отличие от Севера в Италии, к тому же относительно богатой монументальными сооружениями светского характера, архитектура и религиозная идеология развивались

в значительно меньшей зависимости одна от другой. С тем большей решительностью и быстротой освобождалось общество Италии от тирании религиозных отвлеченностей, и с появлением новых идеалов прекрасного, обусловленных обновленным мировоззрением, легко и свободно возникла архитектура итальянского Возрождения.

Интенсивное общение европейских народов с Италией в XVI в. вызвало широкое проникновение итальянских художественных и архитектурных форм за Альпы, где изменившиеся социально-политические условия и новая идеология искали соответствующего выражения в архитектуре. Но, усваивая заимствуемые в Италии формы, другие народы неизбежно переживали их в свете собственных культурно-исторических традиций и национальных особенностей собственного «возрождения», шедшего навстречу итальянскому.

В силу неравномерности эволюции западноевропейского феодализма и под влиянием местных условий отдельные государственно-политические образования Европы подошли к своему «возрождению» XV—XVI вв. разновременно и своими собственными путями. Поэтому хронологические рамки Возрождения крайне условны и периодизация итальянского Ренессанса, принятая даже со всеми необходимыми оговорками, не может быть применена к Европе в целом. Дифференцируясь по национальным признакам, Европа к этому времени перестала быть относительно единым организмом.

Пятнадцатый век был временем кристаллизации национальных государств. В это время уже определяются как государственные образования нового типа католическая Испания, будущая абсолютистская Франция Валуа и Бурбонов, торгово-промышленная Англия Тюдоров. На востоке возникает великое русское национальное государство, бесповоротно скинувшее ярмо зависимости и под властью дальновидных государей сумевшее сплотить народ в его титанической борьбе с силами варварства и разрушения. Под самым боком Европы место распавшихся арабских эмиратов заняла могучая деспотия Сулеймана Великолепного, изгнавшего крест с Леванта. Глухая стена, возникшая на традиционных путях заморской торговли Европы, заставила предприимчивых купцов искать новых коммуникаций с Востоком. Внезапно рушились стены привычного мира, и раскрывшиеся необъятные пространства и красочные цивилизации далекого Востока и Нового Света решительно опровергли каноническое представление о безысходной замкнутости земной «юдоли печали и слез».

В монастырской Европе романское искусство, как уже говорилось, и не могло иметь национального лица. В строительном деле средневековая традиция этого времени (клюнийская, цистерцианская) могла в частностях меняться под воздействием всесильного в средние века «духа местности», но ее основные планировочные, конструктивные и композиционные принципы повсюду оставались неизменными. Хотя готика была в основном созданием мастеров Иль-де-Франса, в XIII в. ее не рассматривали как национальную архитектуру Франции и термин «opus francigenum» подразумевал место ее происхождения, а не национальный характер. Да и при всех территориальных разновидностях готики в своей художественной сущности она всегда оставалась архитектурой всего городского средневековья Европы.

Но если в XIII в. науки и искусства феодального мира были унифицированы мировоззрением, в принципе не примиримым с идеей национальной обособленности, то с падением доктрины универсализма, выраженной в понятиях империи и теократии, создаются необходимые предпосылки для национальной окрашенности как общественной, так и художественной деятельности общества. Церковной монополии на грамотность приходит конец, а с ней кончается и идеологическая диктатура церкви. Уже с XIV в. университеты выходят из своей изолированности на арену идеологической борьбы. В Салерно, Неаполе, Тулузе, Монпелье благодаря своим восточным связям они откровенно отдаются изучению естественных наук и прежде всего медицины. Болонья,— этот древний центр изучения римского права, — превращается в идейную твердыню светской власти. Даже в центрах, оставшихся верными богословию, — в Сорбонне, Оксфорде, Праге, — все чаще делаются попытки критиковать священные тексты. Плоды схоластики перестают удовлетворять тех, кто искал истину.

Естественно, что процесс образования национальных государств протекал скорее там, где внешнеполитическая обстановка,

война или угроза объединенным интересам короны и ранней буржуазии требовали сплочения всех сил под единоличной властью государя, в руках которого зыбкие границы государственных образований к XV в. принимают более устойчивые очертания. В пределах этих государств складывается внутренний рынок. С развитием письменности развивается общенациональный язык каждого народа. Паломничество сменяется частыми и регулярными путешествиями, которые все больше знакомят людей с родной землей.

Универсализму папства наносится новый удар образованием национальных церквей, правда, еще в лоне католицизма. В середине XV в. «буржская прагматическая санкция» кладет начало «галликанской церкви», т. е. иерархии, подчиненной не римскому папе, а королю Франции. Реформация XVI в. покончила с единством церкви, став в ряде стран знаменем национального самоопределения. Так, некогда единый путь культурно-исторического развития средневековой Европы с XVI в. получил национальные разветвления.

В условиях начавшегося распада феодальных отношений и ожесточенного сопротивления центробежных сил средневековья абсолютизм явился необходимой предпосылкой возникновения национальных государств и дальнейшего развития национальной культуры. Железная последовательность Капетингов помогла Франции раньше других завершить национальное объединение. В этой классической стране феодальной раздробленности и ранних коммун процесс централизации в XV в. пришел к своему логическому завершению. На Пиренейском полуострове семивековая «реконкиста» помогла кастильской короне объединить испанский народ. Хотя независимость Нидерландов и коренится в горделивых вольностях Брюгге, Гента и Ипра, понадобилась воля Вильгельма Молчаливого, чтобы в смертельной схватке с испанской реакцией утвердить право страны на собственную историческую судьбу.

В XVI в. с возникновением национальных государств и развитием национальной культуры унитарная архитектура католического средневековья также дифференцируется по национальному признаку как в типологическом, так и стилистическом отношении, причем своеобразие складывающихся таким образом типов и форм наиболее отчетливо выражено именно там, где к этому времени уже господствует ясное национальное самосознание.

Так как основным носителем национального самосознания в той или иной стране выступал господствующий класс, национальные особенности в архитектуре Возрождения имели в каждой стране свою социальную обусловленность. В национальном архитектурном типе той или иной страны формулировались все местные композиционные и стилистические особенности архитектуры нового времени. Естественно, что чем прогрессивнее был господствующий класс как в социально-экономическом, так и в идеологическом плане, тем более «национальным», жизнеспособным и стойким оказывался ведущий архитектурный тип данной страны, тем более свободным и творческим — развитие ее архитектуры.

Архитектура редко обнаруживала свою классовую сущность с большей откровенностью, чем в Италии конца XV и начала XVI вв. Возникнув наряду с другими формами материальной и духовной культуры Возрождения как стихийное проявление общего подъема молодой буржуазии, она оставалась народной до тех пор, пока эволюция итальянского общества не привела к появлению нового дворянства и к прямому господству титулованных ростовщиков и кондотьеров.

Пятнадцатый век был для большинства итальянских городов временем крайней поляризации классовых сил, временем обострившихся классовых противоречий и полного упадка коммунальных вольностей. Величественная вспышка народного гнева (1378 г.) была подавлена, и корпорация богатейших утвердила во Флоренции свою «сеньорию». Скоро миновала нужда в опасном народном ополчении. Повсюду бесприбыльное и хлопотливое дело обороны, а вместе с ней и политики оказалось выгоднее предоставлять нанятым для этой цели профессионалам, сделавшим войну своим промыслом. Такие «подрядчики» от политики со временем захватили власть в городах, где они подвизались. Ранняя буржуазия искала сильной власти. Впрочем, не одни кондотьеры превращались в тиранов. Нередко ими становились купцы, банкиры, даже римские папы. Новые властители делаются родоначальниками целых

династий. В качестве функции начавшихся новых производственных отношений именно в итальянских городах зарождается идея наследственного абсолютизма.

Одним из важнейших последствий Возрождения было оправдание индивидуализма, который возникал повсюду как реакция на средневековую идеологию. Действительность в прямом смысле слова на каждом шагу венчала удачу, а венценосным банкирам и кондотьерам лаконизм совершившихся фактов был понятнее красноречия возвышенных идей. Не находя в прошлом поддержку своим политическим притязаниям, они презирали вчерашний день и покровительствовали гуманистам — людям своего времени, врагам недавнего прошлого. Очень скоро лесть и клевета покупной учености оказались на службе соперничества «сорока тиранов», сменивших простодушное мужество своих предков на холодный расчет коварства. Тиран времени Возрождения — это уже не феодал, привыкший к запаху вина и конюшни. Воспитанный интеллектуальной средой новой Италии, он умел не только оценить творчество своих гениальных современников, но и заставить искусство служить себе, наряду со словом, кинжалом и отравой. Обеспечивая творчеству необходимую материальную базу, покровители художников через властное обаяние искусства утверждали свою аристократическую исключительность. Но пока живительные народные корни питали силы этого искусства, оно всегда умело подчинить условные формы глубине своего реалистического содержания.

В архитектуре Италии к началу XVI в. представители новой знати владели строительной инициативой практически монопольно. В то же время сама природа архитектуры делала зодчего в гораздо большей мере, чем художника, зависимым от заказчика. В таких условиях, естественно, ведущее место в архитектурной типологии принадлежало жилищу богатого и сильного человека, сначала еще наполовину замку, но затем, когда новый порядок восторжествовал окончательно, репрезентативному в своем облике дворцу, из архитектуры которого исчезли все факторы обороны. Путь этой архитектуры — в основном путь от ранних и суровых дворцов Флоренции к роскошным палаццо начала XVI в., рассеянным уже по всей Италии, путь от Альберти и Микелоццо к плеяде великих мастеров во главе с Браманте. Такой социологически закономерный архитектурный тип явился в то же время итогом непрерывного и последовательного развития крайне индивидуалистического мироощущения, которому была созвучна конструктивная логика и гуманистическая обусловленность возрождавшихся античных форм. В материальной культуре деятельный дух населения итальянских городов искал и находил антитезу архитектурных форм средневековья.

Именно в процессе эволюции городского дворца развивалось архитектурное мышление итальянского Возрождения. В архитектурном типе палаццо оно сформулировалось и получило свое наиболее законченное выражение. Однако к концу первой четверти XVI в. эта архитектура достигла такой зрелости и гибкости, что ее конструктивно-художественный язык, в котором ордерная система приобрела теперь очень важное значение, уже мог служить адекватным средством выражения любого композиционного замысла. Вот почему при всей классовой ограниченности эта архитектура фактически стала национальной, хотя экономические и политические условия не позволили стране объединиться.

В Италии не было центральной власти, не существовало объективных предпосылок для дальнейшего развития производительного и прогрессивного класса ранней буржуазии, класса, которому принадлежало будущее. Призывы лучших людей конца XV в. к объединению страны остались неуслышанными. Усвоив пресловутую свободу в выборе политических средств, провозглашенную Маккиавелли, Италия, разбитая на враждебные друг другу мелкие тирании, забыла о той великой цели, которая могла, как думали, оправдать эти средства.

Поэтому единство художественных идеалов и архитектурно выразительных средств, достигнутое итальянским зодчеством в первой четверти XVI в., не могло быть развито. Архитектура и искусство получают в середине столетия новую окраску, в которой с нарастающей силой начинают проявляться черты, обусловленные неумолимым ходом трагических для национальных судеб Италии явлений ее экономической и политической действительности.

Дальнейшее развитие наиболее прогрессивных тенденций итальянского Возрождения можно проследить в творчестве отдель-

ных ярких индивидуальностей, среди которых особое место принадлежит Андреа Палладио. В его виллах, дворцах и общественных сооружениях по-новому раскрылись и получили дальнейшую разработку композиционные приемы и выразительные средства римской архитектуры начала века.

Однако зрелый и гибкий ордерный архитектурный язык Палладио, развивавшийся уже в условиях идейного оскудения и упадка общественной жизни, со временем оказался жертвой таившихся в нем опасностей: ордер превратился из тектонического средства в самоцель. Врожденное чувство меры не позволило итальянским эпигонам Палладио пойти слишком далеко по этому пути, но с тем большей силой сказалась канонизация «палладианства» к северу от Альп. Функциональная обусловленность прекрасного в архитектуре стала отвергаться, и прекрасное объявили функцией формальных закономерностей, действующих раз и навсегда.

Отвлеченность такой архитектуры делала ее вненациональной, и она легко прививалась повсюду, где формы как бы декретировались сверху единоличной волей заказчика. Она кажется созданной для того абсолютизма, который становится во главе национальных государств распадавшейся католической Европы.

Важнейшей особенностью архитектуры итальянского Возрождения, принципиально отличавшей ее от архитектуры средневековья, была эмансипация как творческого, так и собственно строительного процесса от влияний цеховых традиций. Коллектив исполнителей оказывался безусловно подчиненным индивидуальной творческой воле автора. Впервые после античности ремесленную эмпирику вытесняла «ученая» архитектура, стремившаяся построить свои конструктивно-художественные принципы на прочном научно-теоретическом основании. Вначале не столько пристальное изучение античных образцов, сколько вдумчивое и свободное исследование общих законов природы, ее физических явлений, определяло новые конструктивные и композиционные приемы; причем гуманистический характер возникавшей таким образом архитектуры проявлялся как в ее соразмерности человеку, так и в решающей роли, которую играла личность в самом строительном процессе от его начала до конца.

Изобретательность цехового мастерства, при всей своей ограниченности создавшего ряд остроумных строительных машин и прикладных приспособлений, не выходила, однако, за пределы опытного усовершенствования того, что было известно еще Архимеду. Только непосредственное изучение законов природы наряду с возродившейся верой человека в собственные силы смогло обеспечить революционный скачок, который прервал тысячелетний застой теоретической науки такими открытиями независимой мысли, как механика Леонардо да Винчи.

Запечатав семью печатями золотую книгу природы, католическое средневековье настолько сковало человеческий разум, что за тысячу лет беспрерывных насилий и войн оружие практически не развивалось. Если в церковной архитектуре необходимость решения новых пространственных и идеологических задач привела в свое время к триумфу готической тектоники, которая и явилась вершиной эмпирического мастерства, то фортификационная архитектура западного средневековья в соответствии с примитивностью осадных орудий оставалась весьма консервативной. Только непосредственные контакты с Востоком в XII—XIII вв. внесли некоторые усовершенствования как в стратегическую диспозицию оборонных элементов, так и в решение проблемы огнестойких перекрытий.

Само изобретение огнестрельного оружия сначала мало что изменило в средневековой крепостной архитектуре, и понадобился переворот Возрождения, чтобы баллистика превратилась в науку.

Символом переворота, внесенного в архитектуру наукой, служит купол флорентийского собора, сооруженный Брунеллеско. Не случайно первым значительным произведением новой архитектуры оказалось сооружение, в эстетике которого едва ли не решающую роль сыграла его революционная конструктивно-художественная характеристика. В конструкции купола не было ничего античного, не имела она и средневековых прототипов, хотя форма купола и была задана предшествующим проектом. Впервые мастер, столкнувшись один на один с грандиозностью стоявшей перед ним задачи, без всякой оглядки на цеховой опыт смело положился на самого себя, на результаты собственных наблюдений, вычислений и умозаключений и одержал победу. Этот триумф свободного разума, ка-

залось, оправдывал дерзостное предположение ранних гуманистов, что человек и сам смог бы создать вселенную, будь у него необходимый материал и орудия. Младший современник Брунеллеско — ученый-гуманист и архитектор Леон Баттиста Альберти — прямо говорит, что могущество человека безгранично, стоит ему только познать самого себя и окружающий мир. Изданная им в 1485 г. архитектурная энциклопедия явилась первым сводом тогдашней архитектурной науки. Естественно, что с превращением архитектуры из ремесла в науку не практическая цеховая выучка, а знание всей совокупности теоретических положений новой строительной дисциплины сопутствовало деятельности мастера, единоличный замысел которого теперь по необходимости облекался в форму детального предварительного проекта. В отличие от обобщенных средневековых моделей такой графический проект полностью исключал любую форму творческого участия технических исполнителей в создании того или иного архитектурного произведения.

К началу XVI в. бурное строительство в Италии практически осуществлялось уже исключительно архитекторами, умевшими сочетать положения науки с новыми идеалами прекрасного. Неразрывно связанные в своей деятельности со всеми сферами художественного творчества, воодушевленные античными идеалами литературного гуманизма и памятниками славного прошлого, но в то же время проникнутые идеями своего времени, эти мастера нового типа, сохраняя индивидуальный почерк, воспитывали целые школы последователей, для которых, впрочем, индивидуализм и творческая самостоятельность в отличие от подмастерьев прошлого были едва ли не важнейшими из заветов учителя. Со второй половины XVI в., несмотря на все единообразие тектонического языка, вытекавшее из основ ордерной системы, разгорается борьба индивидуализированных направлений архитектурной мысли, невозможная в эпоху средневековой архитектуры, всегда пытавшейся сочетать все, что казалось пригодным и целесообразным.

Не менее решающим условием становления архитектуры итальянского Возрождения было появление нового заказчика, пришедшего на смену средневековым коллективам монастырей, городских коммун, цехов и гильдий. Богатство и власть гуманистически образованных тиранов и банкиров, авантюристов и негоциантов — этих заказчиков нового времени — при всей пестроте их красочных биографий сочетались с художественным вкусом, воспитанным постоянным общением с людьми науки и искусства.

С торжеством свободной и сильной личности кончалась целая эпоха в истории градостроительства, эпоха, в которой с такой убедительной силой архитектура показала свое градоорганизующее значение. Не случайно на протяжении тысячелетия центр тяжести архитектурного развития лежал в общественных сооружениях — церковных, гражданских, фортификационных. Но движущие силы этой эпохи не способствовали сознательному градостроительству, и то, что в сфере ансамблевой застройки предпринималось личной инициативой, приобрело градостроительную характеристику лишь в формально-художественном плане в сочетании с позднейшей архитектурной средой. Градостроительные функции новой архитектуры, в корне отличные от средневековых, сказались лишь в последующий период неокатолического барокко и абсолютизма. Но в XV—XVI вв. сам характер господствующей типологии новой архитектуры исключал ее сколько-нибудь значительную градоорганизующую роль. Во Франции и Англии новая архитектура вообще возникала, как правило, вне городов. В Италии и Испании представленная типами городских дворцов новая архитектура противопоставляла себя городу в целом. Там же, где ведущими типами оказывались все еще средневековые ратуши и гильдейские дома (Нидерланды, Германия), она лишь продолжала градостроительную инерцию предшествующей эпохи.

В Италии единственный осуществленный градостроительный проект Возрождения — это деревня, превращенная за три года волей папы-гуманиста в роскошный ансамбль. Однако, не имея иного оправдания, кроме чести быть родиной возвысившегося человека, Пиенца служит не столько примером градостроительного искусства своего времени, сколько памятником личного тщеславия Пия II, именем которого она и названа.

Неудовлетворенность социальными условиями действительности выражена прежде всего обилием различных градостроительных утопий, теоретические схемы кото-

рых говорят именно о том, чего не было. Но эти проекты «солнечных государств», не получившие исторической санкции, а потому и оставшиеся неосуществленными, принадлежат не столько истории материальной культуры, сколько истории идей.

За пределами Италии в период общего «возрождения» Европы стихийно протекавший формообразующий процесс новой архитектуры развивался в принципиально иных условиях, дифференцируясь в зависимости от местных общественно-политических особенностей каждой страны и от характера унаследованной строительной традиции. Здесь долго не было профессионала-архитектора, не было и такого множества просвещенных заказчиков, которое обеспечило архитектуре итальянского Ренессанса ее быстрый и блистательный подъем.

Новое искусство книгопечатания размножило бесчисленные альбомы трафаретных «антиков», заменивших отсутствующих профессиональных архитекторов, особенно в странах со стойкой цеховой традицией (Германия, Нидерланды). Эти «антики» применялись ремесленниками в каждой стране по-разному, что в значительной мере и определило лицо национальных архитектурных типов, которые слагались в период Возрождения к северу от Альп. Прошло целое столетие, прежде чем к началу XVII в. в ряде национальных государств Европы появились собственные кадры архитекторов нового типа, поставивших усвоенный ими международный язык палладианства на службу абсолютизму. Однако эта победа была достигнута «ученой» архитектурой не без борьбы со стихийным формотворчеством в недрах слагавшихся национальных государств, в которое в каждой стране по-своему вовлекались и заимствуемые итальянские формы.

Территориальная близость, торговые и политические связи, а также идейное общение южнонемецких городов с Ломбардией способствовали раннему проникновению в Германию итальянских влияний. Первые немецкие гуманисты получили образование в Болонье и Падуе, но в отличие от своих итальянских учителей заняли резко враждебные церкви позиции, направив свои усилия на восстановление чистоты библейской традиции. Эта богословская окрашенность немецкого гуманизма очень скоро привела его к открытому конфликту с католической иерархией, а затем и к разрыву с официальной церковью. Благодаря учению Лютера бюргер обретал внутреннюю свободу, ибо для своего «спасения» не нуждался больше в посредничестве церкви. Так немецкий гуманизм прямо привел к Реформации.

Роль Реформации в становлении национальных государств общеизвестна. Однако германское лютеранство, возникнув преимущественно как бюргерское движение, скоро испугалось социального содержания, которое в него вложили крестьянские массы, восставшие против феодального гнета, и утратив свою взрывчатую силу, превратилось в опору княжеского сепаратизма.

Неравномерное экономическое развитие Германии XV—XVI вв., отсутствие внутренних экономических связей и централизованной власти делали национальное объединение страны немыслимым. «В то время как в Англии и Франции подъем торговли и промышленности привел к объединению интересов в пределах всей страны и тем самым к политической централизации, в Германии этот процесс привел лишь к группировке интересов по провинциям вокруг чисто местных центров и поэтому к политической раздробленности...» (Маркс и Энгельс. Соч. изд. 2-е, т. VIII, стр. 117).

Энгельс отмечал, что экономическая раздробленность Германии мешала немецкому бюргерству вырасти в буржуазию в собственном смысле этого слова.

Особенности социальной структуры немецкого общества XV—XVI вв. с его городской культурой, отмеченной господством цехового строя и тиранией «духа местности», по необходимости делали немецкий Ренессанс бюргерским. Воззрения бюргера были антагонистичны искусству. Он с ветхозаветной яростью нападал на все языческое, а его размеренный быт и расчетливое благочестие исключали любовь к бесполезно прекрасному. Он стремился по возможности приспособить старые формы к новому содержанию. Отсюда беспримерная стойкость средневековой художественной традиции в немецких городах, обязанных своей славой десяткам тысяч превосходных ремесленников. Нюрнберг, Аугсбург, Ульм, некоторые рейнские города были центрами высокого мастерства.

В отсутствии общенациональных идеалов замкнутая ограниченность кругозора, прямо противоположная художественным

тенденциям времени, в сочетании со свойственными протестантизму вообще иконоборческими устремлениями объясняет некоторые особенности архитектуры германского Возрождения. В то же время отсутствием мощных общественных сил, связанных единством интересов и миросозерцания, объясняется отсутствие единообразного и четкого социального заказа. Германия не знала того широкого гражданского строительства, которое характеризует развитие национальных государств в XVI—XVII вв. Здесь не было бурного усадебного строительства Англии, церковно-дворцового строительства Испании, светского строительства Франции.

Перемещение центра тяжести хозяйственной жизни Западной Европы с берегов Средиземного моря на берега Атлантики с новой силой сказалось на неравномерности экономического развития Германии. С упадком швабских и рейнских городов чахнут первые ростки немецкой национальной культуры. Место Нюрнберга и Аугсбурга занимают Любек и Данциг (Гданьск) — богатые центры вненационального Ганзейского союза с его торговыми интересами, часто прямо противоположными целям национального единения. Космополитическая природа ганзейского патрициата, в процессе ожесточенной классовой борьбы захватившего власть в этих городах, исключала сколько-нибудь прогрессивные национальные идеалы. Социальная сущность этой высшей прослойки бюргерства с ее гильдейской организацией сказалась как на общем характере, так и на типологии архитектуры северной Германии в период Возрождения. Здесь, на родине кирпичной готики, ратуши и гильдейские дома представляют собой ведущий тип новой архитектуры.

Если встречающиеся в первой четверти XVI в. на юге Германии в дворцах меценатствующих купцов и банкиров художественные формы проникли сюда непосредственно из Италии, то на севере антикизирующие детали появляются много позже, притом из вторых рук. В поисках средств неумеренного декоративного обогащения строители обращаются к альбомам. Ремесленное применение итальянских «антиков» к средневековым архитектурным типам муниципальных и гильдейских зданий, к тому же выполненных преимущественно в кирпиче, создает своеобразные композиции по духу своему впрочем все еще средневековые.

При отсутствии социально-экономического и политического единства как архитектуре южных городов, так и гражданским сооружениям севера Германии времени Возрождения не суждено было развиться в большой национальный стиль.

По-иному шло историческое развитие Франции, где уже в процессе Столетней войны с Англией были заложены основы национальной монархии Валуа. Преемники парижского графа Гуго Капета путем династических браков, покупкой, завоеванием или коварством систематически из поколения в поколение прибирали к рукам раздробленную территорию страны, пока к концу XV в. тень их Венсеннской цитадели не покрыла замки некогда могущественных феодальных князей. С исчезновением бургундского герцогства сходят со сцены последние соперники Людовика XI. К этому времени давно уже ликвидированы вольности средневековых коммун. Торговля и ремесло горожан, ставших «королевскими», призваны теперь работать на абсолютизм. Убедившись в выгоде городского хозяйства, абсолютизм становится на путь искусственного градостроительства, нередко планируя свои «новые города» в полном пренебрежении к реальным условиям их хозяйственной жизни.

Резкая сословная дифференциация отмечает в начале XVI в. общественный строй Франции. Бесправное крестьянство, обремененное поборами, и рыхлый торгово-промышленный класс горожан оплачивали непомерную стоимость абсолютизма, в то время как два сословия, дворянство и духовенство, свободные от налоговых тягот, пользовались всеми преимуществами нового строя. Основной силой, на которую опирался абсолютизм во Франции, было дворянство, особенно служилое, непрерывно пополнявшееся за счет продажи должностей. Царствования Карла VIII, Людовика XII и Франциска I в конце XV и в первой половине XVI в., управлявших страной единолично, при помощи этой армии послушных чиновников укрепили французский абсолютизм с его честолюбивой внешней политикой, регулярной военной силой и развитой налоговой системой.

С кристаллизацией дворянской монар-

хии совпал быстрый рост благосостояния страны. Агрессивная внешняя политика привела к ряду походов в Италию, предпринимавшихся французскими королями с целью укрепления влияния молодого национального государства. Этим «итальянским» походам обычно приписывается большое значение в становлении французского Ренессанса. Прямое и длительное соприкосновение с культурой и цивилизацией Италии якобы не могло не открыть глаза на ее культурное превосходство грубоватым и невежественным дворянам, недавно еще вышедшим из медвежьих углов Оверни, Пикардии и Бретани.

В таком взгляде на значение итальянских войн есть большая доля преувеличения. В отличие от немецкого французское дворянство никогда не было «невежественным» — рыцарская культура Прованса, позволяющая в известном смысле говорить о французском «Ренессансе» еще в XIII в. превратилась в наследственную традицию французского дворянства. Непременное участие его чуть ли не во всех крестовых походах создало влиятельное культурно-историческое предание, основанное на длительном общении Франции с цивилизацией Востока. Неоспоримо первенствующее место парижского университета в средневековой схоластике. Гуманистические занятия многочисленных французских ученых, греческая и особенно латинская филология привели к упорядочению и унификации национального языка — главного орудия объединения и духовного возрождения Франции XV—XVI вв. Проза Фруассара и Жуанвилля не знает современного ей эквивалента в других странах. Университет в Тулузе в области рецепции римского права сделал для Франции не меньше, чем Болонья для Италии и Германской империи, в то время как университет в Монпелье издавна считался центром медицинской науки и колыбелью точных наук. К тому же культурные контакты между Францией и Италией не прекращались со времен Карла Великого. Светская культура южнофранцузских городов мало чем отличалась от итальянской.

Италия была «открыта» французами задолго до итальянских войн, и «варварство» французского дворянства в значительной мере метафора, пущенная в оборот итальянскими публицистами того времени, по античной традиции считавшими «варварским» все, что приходило из-за Альп, и в свое время окрестившими даже книгопечатание «варварским» искусством.

Внутренние предпосылки раннего культурного возрождения Франции слагались независимо от Италии в процессе собственного исторического развития, которое и определяло национальные особенности французского Ренессанса и прежде всего его антибуржуазный, подчеркнуто дворянский характер.

Светской направленности мировоззрения французского общества не импонировала моральная проповедь кальвинизма; французское мировоззрение в XVI в. складывалось вне воздействия богословского догматизма немцев или упрямой реакционности испанского католицизма. Для французских дворян лозунги гугенотов были скорее знаменем политической борьбы против королевского абсолютизма, чем манифестом религиозной веры. Отсюда в отличие от Испании полная свобода развития французской архитектуры XVI в. от каких-либо вероисповедных влияний.

И все же походы в Италию сыграли определенную роль в обновлении художественных и общекультурных интересов французского общества XV—XVI вв. Сам Франциск I, его непосредственное окружение и подражавшая двору военная и гражданская аристократия научились у итальянских меценатов покровительствовать художникам.

Руками приглашенных во Францию итальянских мастеров Франциск I и его двор внедряли в художественный обиход своей страны итальянские приемы и формы, которые со временем вошли в новое, глубоко национальное искусство Франции. Выдающиеся итальянские мастера, включая Леонардо, приглашались украсить величие французского трона. Но архитектура Франции заслуженно гордилась блестящим прошлым, и первые итальянцы не могли сколько-нибудь глубоко изменить ее национальное содержание, тем более, что процесс становления новой архитектуры был уже в полном разгаре.

Как и всюду по эту сторону Альп, светская архитектура во Франции становится выразительницей новых идей. Как и всюду, «итальянские» формы, или «антики», проникают и здесь через детали или орнамент, план же, общая объемная композиция, а тем более конструкции остаются

первое время традиционными, т. е. средневековыми. Органическое слияние старого и нового определяется, с одной стороны, изменившимися художественными вкусами, с другой — настоятельными требованиями социального порядка — спецификой быта, зависевшего как от стойкости традиций, так и от новых общественных функций архитектуры в централизованном дворянском государстве.

В зодчестве Франции первой половины XVI в. в полном соответствии с национальным характером нового государственного строя и господствовавшего общественного сознания ранний Ренессанс сразу же обретает национальные черты, свидетельствующие, в частности, о стойкой преемственности средневековой художественной традиции. Мастерами нового стиля создается принципиально иной тип сооружения — городской дворец и загородный увеселительный замок. В планах замков на Луаре, как и в бесчисленных особняках провинциальных городов, ясно прослеживается влияние абсолютистского строя молодого национального государства. Каждый дворянин в организации своего быта повторял в соответствующем масштабе схему организации королевского двора; челядь заменяла свиту, разорительный этикет — дворцовый церемониал, а пространственная структура загородных замков с их анфиладным расположением парадных помещений напоминала королевский дворец.

Таким образом, не в Париже, а на берегах любимой Валуа Луары выросла национальная архитектура раннего французского Ренессанса. Своеобразные аркатуры и высокий силуэт кровель, как бы подвешенные по углам круглые башенки, средневековая неприязнь к горизонтальным линиям и плоскостным фасадам наряду с подчеркнутой вертикальностью общей композиции делают замки французских дворян совершенно отличными от итальянских палаццо. И долго еще непременное присутствие воды у стен замка как воспоминание о некогда неприступном рве будет вызывать средневековые ассоциации.

Национальные и социальные особенности французского Ренессанса определили лицо французской архитектуры того времени. Уже в первой половине XVI в. она с предельной четкостью отразила дух нового времени и явилась функцией изменившегося государственного и социального строя. Возник национальный архитектурный тип, не знавший аналогии ни в прошлом самой Франции, ни за пределами французского государства.

Резиденция короля и аристократии, которой он теперь повелевал «по милости божьей», а не как первый среди равных, и бесчисленные увеселительные замки, где в основном протекала жизнь дворян, покинувших свои провинциальные поместья, чтобы быть ближе ко двору, служили архитектурным выражением дворянского абсолютизма, в то время как импозантные здания правительственных учреждений, воздвигавшиеся в провинциальных городах, были призваны воспитывать в сердцах французов чувство национальной гордости и веру в нерушимость абсолютистского строя.

Национальная архитектура Франции впервые получила свое законченное выражение в этом «стиле короля Франсуа». В дальнейшем она смогла совершенно отказаться от своих первоначально традиционных художественных форм и полностью заменить их заимствованными, но замена происходила в пределах уже созданного национального типа, в раннем формировании которого приемы средневекового народного зодчества успели сыграть определенную роль.

При всей многообещающей силе молодого и светского французского королевства сильнейшей национальной монархией XVI в. была католическая Испания.

Семь веков победоносной освободительной борьбы с маврами, в 1492 г. завершившейся падением Гранады, рано воспитали в испанском народе чувство национальной солидарности и подготовили слияние двух важнейших государств испанского средневековья — Кастилии и Арагона.

Реконкиста сопровождалась усиленной и быстрой колонизацией земель, освобождавшихся от мавров, что в условиях феодального землевладения, естественно, вело к росту численности мелкопоместного в своей массе дворянства.

Экономическое развитие Пиренейского полуострова также имело свои особенности. Постоянные людские потери и непосильные налоги рано привели ремесленное производство и промышленность в состояние застоя (не считая Каталонии), а сельское хозяйство неуклонно разорялось хищ-

ничеством крупных феодалов, в руках которых оставалось овцеводство.

Прогрессирующему экономическому упадку страны и консерватизму господствующих в ней общественных отношений сопутствовало глубоко реакционное идеологическое влияние католической церкви, игравшей особую роль в развитии реконкисты, которой она стремилась придать характер крестового похода. Успех в этой борьбе, одновременно с победой национальных начал, знаменовал собой в то же время и победу креста над полумесяцем, победу, в которой действительность отказывала церкви на Востоке и которая с тем большей последовательностью использовалась ею в Испании для укрепления своего авторитета. Национальное дело Кастилии становилось делом церкви. С другой стороны, суеверие народа приписывало покровительству церкви успехи реконкисты.

Просыпающееся национальное самосознание закалялось в долгой и трудной борьбе, а национальное чувство дворянства, возглавляющего эту борьбу, сочеталось с напряженной, часто фанатической религиозностью. Поэтому в Испании объединительным тенденциям короны сопутствовал беспримерный в XV—XVI вв. рост клерикального влияния. Так церковь объективно противоречила своим теократическим идеалам, способствуя процессу рождения национального государства. В том, что исторически прогрессивный процесс национальной консолидации испанского народа оказался в то же время социально и идеологически глубоко реакционным, и заключается одно из основных противоречий испанской культуры XIII—XV вв.

Одновременно с освобождением страны шла болезненная ломка не только социальных установлений, но и идеологических представлений. Кастильская феодальная система в отвоеванных областях сменила сравнительно демократический строй, господствовавший на территории бывшего кордовского халифата. В атмосфере нетерпимости и удушающей дворянско-церковной дисциплины быстро угасал свободолюбивый дух предприимчивости. В то время как повсюду зрели предпосылки победы светского миросозерцания, в Испании, бывшей в период арабского владычества колыбелью положительных наук и свободы совести, церковь рукой дворянства, фанатичного и замкнутого в своей сословной исключительности, уже душила мысль и волю народа. Но совершенно естественно, что там, где благодаря продолжительному мавританскому владычеству культура арабов успела пустить глубокие корни, процесс удушения народных начал никогда не смог восторжествовать окончательно, а завоевавший досуг и богатство кастильский дворянин, строя свое жилище, невольно обращался к южным мавританским образцам, импонировавшим его тщеславию, тем более, что в собственном архитектурном наследии он не находил желательных форм.

Жизнь подсказывала свойственную Востоку замкнутость домашнего быта, закрытый внутренний двор, почти глухую внешнюю стену, где единственным украшением фасада был неприступный, часто монументальный вход. Основными проводниками мавританских влияний еще в средние века были «мосарабы», т. е. христиане-беженцы с юга, а затем «мудехары» — попавшие под власть христиан мавры и евреи, преимущественно ремесленники.

Такие города, как Толедо, Сарагоса, Сеговия, Севилья и другие, насыщены памятниками архитектуры, сочетавшей мавританские и христианские приемы. Это были мавританские формы, в которые вкладывалось новое содержание.

Дальнейшему развитию стиля «мудехар» содействовал ряд частных обстоятельств и прежде всего широкая практика превращения мечетей и синагог в церкви, а также захват мавританских замков и крепостей дворянством Кастилии и Арагона. Пристройки и целые сооружения нередко воздвигались руками «неверных»: в конце XV в. правительство оказалось вынужденным особым указом запретить мавританским каменщикам хотя бы выполнение изображений христианских святых.

К концу XV в. стиль «мудехар» господствует в светской архитектуре от Мадрида до Балеарских островов.

Несмотря на строго католические взгляды Фердинанда и Изабеллы и на все крайности инквизиции, в стране, казалось бы, не должно было быть фанатической непримиримости по отношению к настроениям, которые проникали в Испанию из Италии и Франции. Напряжение реконкисты осталось позади. Народ стоял на пороге столетия, обещавшего стране всемирно-историческую роль. Богатства, приобретенные на юге, знакомство с его блестящей цивили-

зацией, казалось, должны были подточить непримиримость кастильского дворянства. Гуманизм робко проникал в Саламанкский университет — эту твердыню доминиканского богословия. Но настороженная ненависть ко всему иноземному и рано проснувшийся высокомерный национализм испанского дворянства препятствовали более интенсивному общению с югом Италии. К тому же основное положение итальянского гуманизма о внутренней свободе человека оставалось чуждым правоверию испанского дворянства, а ранняя буржуазия, которой эта идея могла импонировать, была в Испании бессильна. Формы итальянского искусства отталкивали воображение среднего кастильца своим откровенно языческим происхождением.

Испания собственным путем приходит к самобытной новой архитектуре, в которой композиционные традиции испанского народного зодчества отчетливо проявились в сочетании с пышным декором.

В этом новом стиле, названном позднее по аналогии с ювелирным искусством (платерия) стилем «платереско», с новой силой проявилась свойственная еще стилю «мудехар» орнаментальная трактовка архитектурных форм, покрывающих подобно каменному кружеву традиционные пространственные построения.

Большое влияние на складывающийся таким образом национальный стиль времени испанского Возрождения оказали огромные заалтарные композиции — «ретабло». Возносившиеся под самые своды, чаще всего выполненные в дереве, раскрашенные и позолоченные, эти своеобразные сооружения послужили, по-видимому, примером для целого ряда фасадов раннего «платереско».

В XVI в. нигде не строили так много, как в Испании, справедливо гордившейся множеством превосходных архитекторов. Испанское дворянство тратило баснословные средства, обретенные за морем, на постройку пышных резиденций. И лишенный «холода языческих форм», легко связуемый как с традиционной готикой севера страны, так и с южной по происхождению архитектурой «мудехар», не противоречивший основным конструктивным, композиционным и декоративным традициям страны, «платереско» имел все основания вылиться в завершенную, общенациональную архитектуру времени величия и возрождения объединенной Испании. К тому же, в отличие от архитектуры «мудехар», в основном слагавшейся руками ремесленников, «платереско» в полном согласии с духом времени был уже архитектурой индивидуального мастера.

На протяжении нескольких десятков лет творчеством частично иноземных, но прежде всего местных мастеров создается архитектура, быстро идущая к расцвету. Как обычно, она начинает робко — с пристроек и украшений к уже существующим церковным сооружениям. Но очень скоро обнаруживается ее возмужалость, и она становится архитектурой кастильского дворянства.

Хотя первые шаги архитектуры «платереско» связаны с церковными сооружениями, своей наивысшей силы она достигает в светских, преимущественно дворцовых постройках. Бургос, Вальядолид, Сарагоса, Саламанка, Сеговия — эти древние столицы Кастилии особенно богаты дворцами, развивающими композиционные приемы светской архитектуры юга (те же патио, те же глухие внешние стены и аркатуры и т. д.), но являющимися в то же время примерами самостоятельного стиля, роскошного и капризного. «Каза дель Кордон» в Бургосе, дворец графов Луна в Сарагосе, дворец Монтерей в Саламанке, дом Хуана Браво в Сеговии и многие другие сооружения с неменьшим блеском представляют ранний испанский Ренессанс, чем итальянские палаццо или загородные дворцы французской знати представляют национальное «возрождение» этих стран.

События первой половины XVI в. оправдали национальную гордость господствующего класса Испании. Призрак всемирной империи, никогда не покидавший средневекового мира, надев корону Кастилии и Арагона, казалось, становился реальностью. Испанские наместники повелевали Новым Светом, направляя на родину поток золота и серебра. Шестнадцатый век нигде не принес такого удовлетворения национальному чувству, как в Испании. Однако уже к концу столетия, превратившись в меченосца воинствующей церкви, испанская империя, раздавленная и смятая наступающими прогрессивными силами национально-буржуазной и протестантской Европы, падает, подобно тому трагическому идальго, изнемогшему в неравной борьбе с реальностью.

Последовательность и продолжительность правления обоих королей Испании

XVI в. позволяет условно разделить испанское Возрождение на два периода.

Император Карл V не был испанцем по своему воспитанию. Будучи одновременно германским императором и все еще преданный идее универсальной империи, он и его фламандское окружение оказались объективно проводниками новых настроений, волновавших Европу к северу от Альп. Карл продолжал рассматривать Рим как столицу будущей империи, и национальные интересы Испании были подчинены этой идее.

В самой Испании господствовала атмосфера относительной терпимости — последствия реформации еще не полностью ощущались церковью, утомленная инквизиция отдыхала после десятилетия Торквемады, а Лойола еще только нащупывал формы, в которые должна вылиться система иезуитов. Аристократия Испании, обогащенная впечатлениями как от культуры Сицилии, Неаполя и Рима, так и от пышных городов Фландрии и Брабанта, но в то же время гордая национальной культурной традицией, легко нашла в прошлом собственной архитектуры приемы и формы для выражения своего увлечения новым. Именно в этой благоприятной атмосфере и развивалась архитектура «платереско», достигшая расцвета ко второй половине XVI в. Испания справедливо считала ее архитектурой своего национального «возрождения», определяя термином «греко-романо» чуждые ей архитектурные формы итальянского Ренессанса в постройках Карла и тех, кто хотел подражать его фламандскому двору.

Ко второй половине XVI в. углубляется разрыв между протестантскими странами, олицетворяющими буржуазный национализм, и католической церковью, связавшей свою дальнейшую судьбу с судьбами империи Карла V. В условиях быстро приближающегося столкновения этих сил драматическим отречением в пользу сына (1556 г.) кончается правление Карла V. Империя Габсбургов раздваивается по национальному признаку, и в Испании вместо гибкого и умного дельца на престоле оказывается зловещая и скучная фигура Филиппа II, уже национально-испанского монарха, откровенно клерикальная политика которого была прямой противоположностью сложной игре никогда не любившего Испанию Карла V, главы «всемирной империи», место которой теперь занимает испанский абсолютизм, и Испания снова чувствует себя оплотом католической церкви. При всех недостатках Филиппа II, не раз служивших темой для риторических упражнений протестантских историков, — популярность его на родине была необычайна, несмотря на все провалы его внешней политики. Его вкусы и склонности быстро прививались стране не только вследствие централизации внутреннего управления, но и благодаря популярности короля в среде дворянства. С ним ассоциировались величие и национальное могущество Испании, и над его гробом испанская аристократия, по словам известного бельгийского историка А. Пиренна, «оплакивала собственные мечты, которые он уносил в вечность».

В результате изгнания или истребления около трех миллионов трудолюбивых мавров, морисков и евреев экономика страны пришла в упадок. Угасла промышленность, сокращалась торговля, и без того обескровленная податью «алкабалы» (десятины). Снова парализуются силы ранней буржуазии, которая по ассоциации с буржуазией ненавистных Нидерландов кажется Филиппу II прибежищем ереси и бунтарства. Однако грабеж колоний все еще доставляет огромные средства короне и дворянству.

Чудовищный бюрократический аппарат Филиппа II еще кое-как окупался потоком дешевого колониального золота, задушившего в конце концов местное производство. Но плодов грабежа не хватало на ведение беспрерывных неудачных войн, к тому же английские, а затем и голландские пираты на просторах Атлантики с возраставшим успехом нападали на испанские галеоны, груженные драгоценными металлами Нового Света. Разорявшаяся испанская корона влезла в неоплатные долги.

Во второй половине XVI в. Филиппу II удалось оживить в стране тот дух религиозной нетерпимости, с которым в памяти народа было связано торжество национальной свободы. Отсюда странное, на первый взгляд, противоречие: именно на период упадка экономики и застоя в общественной жизни приходится расцвет культуры, особенно театра, живописи и поэзии.

Атмосфера беспрекословного авторитета двора делала зодчество зависимым от личных вкусов Филиппа II, и стиль, возникший в первой половине испанского Возрождения, в пору торжества освободительной борьбы и становления испанского национа-

лизма, и нашедший свое наилучшее выражение в светских постройках, внезапно перестает отвечать мировоззрению господствующего класса. Причудливые и хрупкие формы архитектуры «платереско», быстро шедшей к расцвету, оказываются вдруг раздавленными тяжелой геометрией форм, рожденных холодной фантазией Филиппа II, враждебного мавританским традициям юга и чуждого проявлениям независимого творчества и жизненной правды. Эту гибель архитектуры «платереско», кажется, никто не выразил лучше, чем Дьелафуа: «Коротка была ее жизнь, но она, по крайней мере, не знала упадка. Она умерла насильственной смертью по приговору Филиппа II, искавшего архитектуру, которая лучше удовлетворила бы его мрачное воображение».

Если верить легенде, жаровня — орудие пытки святого Лаврентия, чьему покровительству приписывалась единственная военная победа величественного, но несчастного царствования, — была взята в основу плана сооружения, призванного служить одновременно резиденцией и усыпальницей, монастырем и библиотекой.

На протяжении семидесяти лет торжественные и холодные массы Эскориала олицетворяли новое зодчество Испании, определяя эволюцию ее строительного искусства.

Ранняя история Нидерландов богата напряженной и сложной классовой борьбой. В этой борьбе окреп неукротимый дух прогрессивной буржуазии, которая, скинув ярмо испанского абсолютизма, создала первую национальную буржуазную республику. Эта борьба, казалось, готовила страну к важной роли, которую ей пришлось сыграть в основном конфликте XVI в.

Первоначально ничто не благоприятствовало раннему появлению национального самосознания: двуязычие населения, несоответствие этнических границ политическим, разнохарактерность экономики отдельных областей. Зажатые между Германской империей и Францией Нидерланды часто служили разменной монетой в игре чуждых им династических интересов.

Для консолидации разноязычного конгломерата герцогств, графств, епископств и городов будущих «Семнадцати Провинций» с 1477 г. официально принявших имя Нидерландов, особенно много было сделано в продолжительное правление Филиппа Доброго (1419—1467 гг.).

Последовательный абсолютизм бургундских герцогов наталкивался на стойкое сопротивление городов. Даже аристократический Брюгге восстал в 1436 г. В 1449 г. настала очередь Гента, спровоцированного ненавистным соляным налогом. Восстания были подавлены с беспримерной жестокостью, а с 1453 г. все традиционные вольности городов Фландрии уже были уничтожены. Совершенная фискальная машина правительства была создана. Начался упадок еще недавно процветавшей земли.

В основе упадка лежали, однако, более глубокие причины. С распадом Ганзы теряется значение Брюгге. В XV в. в промышленности Ипра и Гента все острее сказываются последствия политики английских королей, покровительствовавших отечественной шерстяной промышленности. Англичане научились производить сукно сами, а это лишало Фландрию сырья и рынка одновременно.

Каковы бы ни были симптомы быстро наступающего упадка, Фландрия вплоть до третьей четверти XV в. оставалась важнейшим владением бургундского дома, а Брюгге наряду с Дижоном — великолепной столицей герцогства. Значение этого периода было огромно. Бургундским герцогам удалось объединить нидерландские земли. Своим покровительством местному дворянству они внесли новую струю в общественную жизнь страны и привили нидерландскому искусству вкус к пышности, с которым оно долго не могло потом расстаться. В этот золотой век геральдики печать манерности и стилизации легла на придворную литературу, наряды, прически, на внутреннее убранство дворцов и замков. Богачи Брюгге и Гента, старавшиеся не отставать от окружения герцогов, тратили тысячи дукатов на бесполезное представительство.

В стране превосходных каменоломен и первоклассных каменщиков было только шесть епископских кафедр и не существовало соборов, по пышности и величию равных французским. Но ее процветавшие города соперничали между собой бесчисленными приходскими церквами, до сих пор загромождающими узкие улицы Динана и Дуэ, Валансьена и Арраса, Ипра и Гента, Брюгге и Ауденарда. Они по-своему очень живописны, хотя и лишены величавой

стройности французских церквей того времени и почти всегда грешат в пропорциях.

Однако север Европы беден камнем, а в северных Нидерландах его и вовсе нет. Еще в римское время из местной глины здесь обжигали превосходный кирпич и черепицу, а северные мастера кирпичной кладки всегда славились своим высоким искусством. Бесчисленные церковные, гражданские и оборонные сооружения XIII—XV вв. от Балтийского моря до устья Мааса, сложенные из кирпича и нередко достигающие большой художественной выразительности, выдают общую строительную традицию, естественно восходящую к той местности, которая уже в раннее средневековье была средоточием общественной, хозяйственной и культурной жизни северной Европы. Весь обширный хинтерланд Ганзы через города этого широко разветвленного союза был связан с Нидерландами. Кирпичная архитектура северной Германии и Балтики в XIV—XV вв. в большей или меньшей степени несет на себе печать Нидерландов.

Созданная нидерландскими мастерами «красная» архитектура справедливо гордится не одним выдающимся памятником. Мастерским сочетанием кирпича и белого камня (традиционный нидерландский прием, получивший широкое распространение в гражданской и усадебной архитектуре Голландии и Англии XVI—XVII вв.) вводились горизонтальные членения, логичные и живописные. Естественно, что на севере Нидерландов жилые дома богатых горожан издавна строились именно из кирпича с типичными высокими, часто ступенчатыми, фронтонами и украшались белокаменными наличниками и поливным кирпичом. Благодарные особенности материала допускали широкую индивидуальность трактовки, столь понятную в потребностях людей, рано привыкших к относительному достатку, самоуверенности и общественной независимости.

Нидерланды были классической страной ратуш. В раннее средневековье ратуша действительно была здесь центром политической жизни, дворцом бюргерства, она не терялась, как в Италии, среди замков феодального нобилитета. Уже в бургундский период, в самом начале XV в. (1402 г.), была начата постройка одной из лучших нидерландских ратуш готического периода — ратуши в Брюсселе. Ратуша в Лувене, вероятно, вершина того, что вообще создала готика в гражданском зодчестве. Сооруженное в 1448—1463 гг. под наблюдением Матье Лайенского — «главного мастера каменных дел города», — это здание, как и ратуша в Брюгге, лишена башни — древнего символа теперь уже навсегда утраченных гражданских свобод. Симметричная композиция, изящные угловые башни, оконные проемы, расположенные в три этажа, тонкое чувство меры в орнаменте и пропорциях при блестящей скульптурной технике — все говорит о единстве и о том, что старые формы уже наполнены новым содержанием, глубоко светским.

По мере того, как приходило в упадок производство шерсти, центр тяжести экономической жизни страны перемещался на восток. Из года в год уменьшалось население западных городов. Этот процесс, разрушительный для некогда славной своими гражданскими традициями Фландрии, в XV в. приходит к своему логическому завершению.

С ростом производительности труда связанного с землей населения растет земельная рента, а с ней и благосостояние дворянства. Уже ранний абсолютизм бургундского дома умел увидеть свою основную опору в преданном дворянстве и стремился увеличить его ряды многочисленными пожалованиями и испытанной практикой продажи гербов. Новое дворянство, лишенное опасных для короны средневековых воспоминаний, вполне удовлетворенное, а потому и свободное от политических притязаний, стало господствующей социальной силой Фландрии, и особенно Брабанта, уже ко второй половине XV в., т. е. много раньше, чем во Франции.

В архитектуре развивалось взаимодействие двух формообразующих начал: с одной стороны, незатухающей народной традиции, восходящей к исконным ремесленным приемам и городскому фольклору, а с другой, быта и вкусов дворянства, либо вернувшегося в город из своего деревенского одичания, либо вновь созданного, а потому вдвойне готового порвать со своим прошлым.

В XV в. нидерландские ратуши не в меньшей степени, чем дворцы итальянских тиранов, знаменуют конец городского самоуправления: они превращаются в дворцы купеческой знати, почти в собственность правящих фамилий.

Но, несмотря на изменившиеся социальные условия, патрицианское бюргерство в XV в. еще не умело создать нового типа. Архитектура продолжала развиваться под влиянием ремесленных навыков и цеховых представлений. Вероятно, в этом одна из причин того, что нидерландская архитектура меняла свое лицо крайне медленно. И, хотя раннесредневековые общественные традиции были утрачены задолго до шумного возвращения дворянства в город, дух корпорации, принявшей правда олигархическую форму, наряду со строительными навыками ремесленного коллектива оставался решающим для облика городской архитектуры. Пройдет еще немало времени, пока среди дворцов корпораций возникнут высокомерные особняки суконщиков и банкиров, возведенных в дворянское достоинство.

К началу XVI в. обширное строительство, развернувшееся в Брабанте (Антверпен, Брюссель и др.) и на севере страны, развивалось в двух направлениях. Если такой космополитический центр, как Антверпен, и города северных провинций продолжали архитектурную традицию «добрых» городов Фландрии, то архитектура быстро становившегося дворянским Брюсселя с годами приобретала совершенно иной характер. Эта дифференциация в развитии нидерландской архитектуры с начала XVI в. получает новый мощный толчок в связи с превращением Нидерландов в ядро империи Карла V, а Брюсселя в ее фактическую столицу.

Сам Карл V был равнодушен к искусству. Но его врожденное влечение к величественности и помпезности в соответствии с духом времени искало и находило в архитектуре Италии формы и концепции, которые соответствовали его представлениям об императорском достоинстве.

Признавая лишь итальянское искусство, которое лучше подчеркивало вненациональный характер империи, Карл и подражавшее ему дворянство и в архитектуре стремились сохранить в чистоте уже сложившиеся формы итальянского дворцового зодчества. По прямому требованию любимого царедворца Карла V и будущего первого фактического правителя Нидерландов кардинала Гранвеллы его дворец был выстроен в итальянском духе фламандскими архитекторами Себастьяном и Якобом ван Нойен. Дворец Аренберг в Брюсселе (1548 г.) — резиденция графа Эгмонта — был также итальянским по своему архитектурному типу.

Но как дворец Карла в Гранаде остался чужеродным в национальной архитектуре Испании XVI в., так и отдельные повторения чисто итальянских форм на Нидерландской земле никогда не принадлежали истории собственно фламандского Ренессанса в архитектуре. Он вырос на ремесленной базе народного строительного искусства, корни которого не засыхали здесь даже во времена, худшие для народной художественной инициативы, и потому лучшие произведения гражданского зодчества Фландрии и Брабанта первой половины XVI в. возникли в старинных городах.

В классовой психологии богатых горожан XVI в., особенно на юге и западе, еще стойко держались цеховые представления. Буржуазия невольно противопоставляла свою коллегиальность традиционному индивидуализму дворянства, хотя и превратившегося теперь из главного врага абсолютизма в его оплот. Этой коллегиальностью она оборонялась. Старинная привычка к ремесленным приемам и недоверие к индивидуальному мастеру, тирания мелких условностей цехового ритуала, веками освященный внутренний распорядок в гильдейских домах объясняют привязанность основной массы этих суконщиков и банкиров, мясников и хлеботорговцев к высоким фронтонам прошлого, к неизбежным узким фасадам, к обилию резной орнаментики и каноническим планам. На протяжении всей первой половины века, как правило, ордерная система итальянского Ренессанса, не говоря уже о связанных с ней органических элементах декора не воспринималась в Нидерландах тектонически, оставаясь лишь модным декоративным приемом.

Архитектурный консерватизм нидерландской буржуазии, тем более стойкий, что он долго питался ее экономической мощью, лучше всего иллюстрируется тем фактом, что даже в начале второй четверти века (1525—1527 гг.) такое светское здание, как ратуша в Ауденарде, было сооружено в позднеготическом «пламенеющем» стиле.

Но время ратуш миновало. Уже под главным залом ратуши в Брюгге не было крытого рынка — патрициат окончательно отмежевался от лавочников и ремесленников.

Как уже упоминалось, место средневекового демократизма городских коммун заняла откровенная олигархия, превратившая муниципальное самоуправление в ритуальную фикцию. Подлинная сила была в руках монопольных «товариществ», из которых со временем разовьются разные заморские «компании», в руках замкнутых ассоциаций дельцов. В пышных и торжественных залах ратуш покорные обычаю «патриции» лишь утверждали то, что уже накануне решили в своих гильдейских или цеховых домах. Именно в многочисленных гильдейских домах Антверпена и Гента, Брюгге и Брюсселя, а не в типологически устаревших ратушах следует искать примеры национального архитектурного стиля нидерландского Возрождения. Эта архитектура страны, шедшей к своему национальному самоопределению сложным и противоречивым путем, имела решающее значение для развития зодчества северной Европы.

Архитектура Нидерландов восприняла итальянские влияния рано и своеобразно. Богатство местного городского патрициата развило у него вкус к той пышности, которая отличала позднесредневековую культуру предшествующего, бургундского периода. В первой половине XVI в. торгово-промышленные Нидерланды строили еще в основном общественные здания (гильдейские дома, муниципальные здания), куда и оказались перенесенными в первую очередь формы итальянского Ренессанса, воспринимавшиеся и здесь как средство неумеренного декоративного обогащения типа зданий, сложившегося еще в средние века. Альбомы новых «итальянских» образцов, в большом числе издававшиеся в это время именно в Нидерландах, предназначались для ремесленников. Характер материала (кирпич), типология, коллективность ремесленного исполнения, не говоря уже о разнице в классовой обусловленности и об отсутствии античных воспоминаний, мало способствовали восприятию архитектуры, созданной в совершенно иных исторических условиях, в качестве целостной тектонической системы, имеющей собственные закономерности. Однако именно потому, что заимствуемые формы воспринимались совершенно иным обществом, нежели итальянское, и применялись в своеобразном контексте архитектуры, создавшейся в процессе самобытного развития Нидерландов в первой половине XVI в., складывался принципиально иной тектонический язык, подчас прямо противоположный канонам итальянского Ренессанса. Формы архитектуры Нидерландов своей выразительностью в немалой степени обязаны именно чужеродности своей морфологии.

Несомненны социальные корни Нидерландской буржуазной революции (1566—1579 гг.), несмотря на внешне вероисповедный характер борьбы протестантской буржуазии против католицизма абсолютистской Испании. Прогрессивные общественные силы семи северных провинций добились независимости Голландии, в то время как Фландрия и Брабант, утратившие экономическую и социальную базу своего былого свободолюбия, остались в орбите испанского абсолютизма. Дальнейшее развитие архитектуры разделившихся Нидерландов пошло раздвоенным путем, и мировоззрение провинций, оставшихся испанскими, противостоит в начале XVII в. мировоззрению Голландии, как Рубенс противостоит Рембрандту. Экономический упадок и застой общественной жизни старых городов юго-западных Нидерландов, где буржуазии пришлось уступить свое господство дворянству, привели к торжеству реакции, надолго превратившей будущую Бельгию в одну из цитаделей контрреформации, иезуитов и неокатолического барокко.

Процветание буржуазной Голландии, с другой стороны, обеспечило этой части Нидерландов передовое место в ряду молодых национальных государств, и, хотя иконоборческие тенденции господствовавшего здесь кальвинизма и ограничили ее архитектуру рамками скромности и строгой функциональности, сооружавшиеся голландцами в большом числе общественные здания и небольшие усадебные дома долго еще следовали композиционным традициям первой половины XVI в., общим для Нидерландов в целом.

Каковы бы ни были формы идеологического конфликта, разделившего Европу XVI в. на два враждебных лагеря, корни его лежат в глубине переворота, вызванного бурным развитием торговли и промышленности и ростом буржуазии, настойчиво требовавшей для себя экономического, классового и национального самоопр-

ределения. Естественно, что ее устремления наталкивались на противодействие сил дворянства и церкви, объединенных в рыхлой католической империи Филиппа II.

Географические открытия конца XV в. перекроили экономическую карту средневековой Европы и перенесли в города Нидерландов узел экономической и политической жизни. Как и в средневековой Тоскане, в основе процветания этих городов лежит производство шерсти, оно же служит символом богатства и экономического могущества ранней буржуазии Нидерландов. Но ткацкие станки Фландрии издавна ткали как шерсть Кастилии и Эстремадуры, так и ту, которую во все возрастающем количестве поставляла соседняя и во многом родственная Нидерландам Англия, к середине XVI в. быстро превратившаяся из захолустной провинции Европы в морскую державу, захватывающую один за другим испанские рынки и угрожающую важнейшим путям сообщения империи Филиппа II. Явно политический характер английского протестантизма имел и экономические корни: англичане, по словам современника, «презирали папу, турка и дьявола, но может быть больше всего папу, который отдал азиатскую Индию португальцам, а Вест-Индию — Испании».

Острота неразрешимых экономических, политических и идеологических противоречий между отжившими социальными силами средневековья и молодой буржуазией во второй половине XVI в. достигла своей кульминации в смертельной схватке между дворянско-католической Испанией, с одной стороны, и буржуазно-протестантской Англией, с другой. Восстание и отпадение Нидерландов, гибель Великой Армады, двадцатипятилетняя эпопея пирата и политика Фрэнсиса Дрейка, на волнах Атлантического океана навсегда подорвавшего могущество испанской державы, — только эпизоды гигантской борьбы нового против старого. Борьба эта привела к титаническому напряжению материальных и духовных сил обоих народов, противостоявших друг другу во всеоружии своего национального самосознания, выраженного, однако, в совершенно противоположных социально-экономических системах. Такое напряжение творческой энергии двух великих держав не могло не привести к одновременному расцвету культуры как Испании, так и Англии.

Маркс считал Англию колыбелью капитализма. Это была первая страна, безоговорочно порвавшая с прошлым и ставшая на путь бурного капиталистического развития, сумевшая раньше других отождествить интересы дворянского абсолютизма с интересами новых прогрессивных общественных сил.

Процесс распада феодального строя и зарождения капиталистической формации повсюду имел свои особенности, и в Англии он шел быстрее и решительнее, чем где-либо. Здесь рано возникают капиталистические отношения. Производство шерсти оказывается выгоднее земледелия, и овцеводство стремительно вытесняет хлебопашество. Землевладельцы захватывают, обносят изгородями и превращают в выпасы для овец не только общинные земли, но и наделы зависимых мелких держателей, которых в процессе этих «огораживаний» сгоняют с земли. Повсюду сносятся хижины крестьян. Деревни практически исчезают, уступая место усадьбам крупных фермеров-овцеводов и мелкопоместных дворян (сквайров, джентри).

В конце XV в., с приходом к власти Тюдоров, этот процесс ускоряется. Битва при Босворте (1485 г.) положила конец войне Роз и открыла новую эру в истории страны. Силы феодальной знати оказались подорванными тридцатилетней усобицей, а пришедшему к власти практичному Генриху VII Тюдору интересы мелкопоместного дворянства, на которое он опирался, были ближе притязаний аристократии. К тому же он пользовался поддержкой купцов, суконщиков, ремесленников — всех, жаждавших мира и порядка. Первые Тюдоры, стремившиеся к утверждению своих сомнительных прав на престол, добили уцелевшие остатки старой знати законом «о предполагающейся измене» и кровавой процедурой суда Звездной палаты. Конфискованные земли были распроданы мелкопоместным овцеводам.

Последовавшая за этим реформация нанесла удар церкви — второй, не менее могущественной силе феодализма. Не говоря уже об идеологических и политических последствиях, разрыв с Римом (1534 г.) отдал в руки мелкопоместных владельцев основную массу монастырских владений — почти четвертую часть территории страны.

Сельское дворянство быстро набирало силы. Но ему противостояли массы лишившихся земли людей, бродящих по стране в поисках работы и хлеба. Ряды этой бродячей армии безработных постоянно пополнялись за счет дальнейших огораживаний, ликвидации монастырей и роспуска феодальных дружин. Бедственное положение масс усугублялось систематической порчей монеты и так называемой «революцией цен», которые безудержно росли, в то время как заработок оставался неизменным. Стихийные восстания, законы против огораживаний, «кровавое законодательство ...против экспроприированных» (К. Маркс), которое обрушилось на вынужденных бродяг, — все это ничего не могло изменить. Толпы голодных и деклассированных людей вносили дезорганизацию в жизнь государства и служили постоянным источником тревоги. Однако промышленность Англии Тюдоров росла именно за счет дешевой рабочей силы, причем развитию промышленности способствовала покровительственная политика правительства. Массовая иммиграция ремесленников-протестантов, особенно из Нидерландов и Франции, благоприятствовала развитию новых отраслей промышленности и совершенствованию процессов производства. В пределах идеальных политических границ защищенного морем острова, в условиях товарно-денежного хозяйства окончательно складывается внутренний рынок. Развивается мануфактурный способ производства, и недавно еще глухая земледельческая окраина средневековой Европы, Англия, быстро идет к экономическому и политическому могуществу. К концу XVI в. промышленность, торговля и мореплавание почти целиком поглотили свободную рабочую силу, а с ростом спроса на сельскохозяйственные продукты возродилось земледелие. Фермеры и джентри стали прибегать к найму батраков. Так капиталистический способ производства охватил и деревню, решительно расшатывая феодальный строй.

Быстрый экономический прогресс второй половины XVI в. сопровождался формированием английской нации. Неукротимый абсолютизм Тюдоров обеспечивал централизацию и устойчивость в стране. Двор заговорил на одном языке с фермерами и простолюдинами: именно в это время благодаря массовым передвижениям людей складывается выразительная народная речь, унифицируется материальная и духовная культура. Обособленный от континента английский народ в XVI в. быстро пришел к своему национальному самосознанию, главным и настойчивым выразителем которого стал новый «средний» класс, последовательно рвущийся к господству. Однако, владея конфискованными землями церкви и старой знати, мелкопоместное дворянство поневоле отвергало если не формы, то сущность средневековой общественной жизни и, отрешившись от сословной исключительности, росло за счет не только торгово-промышленной буржуазии, но и многочисленных искателей приключений, чиновников и баловней удачи. Отныне не происхождение, а имущественный ценз, богатство, подчас случайное, определяет принадлежность к этому деятельному «среднему» классу, который со второй половины XVI в. и является основным носителем строительной инициативы.

Важнейшее значение для становления английской нации имела реформация. Хотя первая серьезная критика Библии возникла в Англии и духовным отцом Яна Гуса и великих реформаторов XVI в. был англичанин Виклиф, разрыв с Римом не был вызван догматическими расхождениями. Это был юридический акт, оставивший старый ритуал и иерархию почти без изменений. Только во главе церкви вместо папы итальянца стал национальный монарх. Абсолютизм укреплялся тем более, что с роспуском монастырей (1536—1539 гг.) ликвидировалась «агентура» Рима и одновременно обогащалась казна.

Явившись выражением национальной оппозиции Риму, реформация не встретила сопротивления со стороны народа. Англия не знала религиозных войн. Феодальная Европа распадалась на национальные государства, а вместе с этим унитарная культура католического средневековья дифференцировалась по национальному признаку, причем этот процесс нигде не проходил с бóльшей быстротой и последовательностью, чем в Англии, где созревали все предпосылки для ранней смены формаций.

Уже в начале XIII в. вследствие навязанного ей унижения вассальной зависимости от Рима в Англии наметилась всеобщая неприязнь к папству, которая возрастала пропорционально решимости Рима превратить Англию в свою дойную корову. С дру-

гой стороны, Англия и всегда была чужда религиозному фанатизму. Пытливая критика и безошибочное чувство реальности еще в период господства схоластики отличали английскую мысль (Роджер Бэкон, Дунс Скотт). «Материализм — *прирожденный* сын *Великобритании*» — пишет К. Маркс (Маркс и Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. II, стр. 142).

Казалось, что общество, еще недавно погруженное в дрему бездеятельности, внезапно обнаружило, что его энергия не нуждается в санкции церкви. Лучшей иллюстрацией религиозной индифферентности времени Тюдоров служит тот факт, что за сто лет (1550—1650 гг.) в Англии не было построено ни одного значительного церковного здания. Покинутые монастырские церкви и сооружения либо приспособлялись под склады, либо перестраивались в жилища и производственные помещения («мануфактуры под общей кровлей»).

Феодальный абсолютизм Тюдоров, возглавлявший «возрождение» Англии в XVI в., имел свои особенности: при всем своем подобострастии все же продолжал существовать парламент, корона не располагала постоянной армией, а мелкопоместное дворянство, руководившее местным самоуправлением, с тем бóльшим основанием представляло нацию. Эти три фактора и свалили абсолютизм, когда он стал на пути капиталистического развития в середине XVII в.

Однако будущее страны уже было решено, когда непобедимая Армада католической Испании, олицетворявшей силы реакции и средневековья, оказалась разбитой у английских берегов (1588 г.). Победа над Испанией открыла перед английской буржуазией беспредельные перспективы, тем более, что к этому времени вследствие бурного развития промышленности, торговли и мореплавания нищета и разруха сменились относительным благоденствием. Конец царствования Елизаветы Тюдор явился не только итогом знаменательного века, названного именем династии, но и блистательным апофеозом английского Возрождения. По сравнению с былой отсталостью это возрождение кажется еще более ослепительным. Оно наиболее ярко проявилось в литературе и строительстве конца XVI в., и его лучи освещают ретроспективно весь век Тюдоров. На самом же деле бурная первая половина столетия была еще временем становления базы, только впоследствии определившей формы и содержание английского Возрождения. Общий уровень культуры еще оставался низким. Гуманизм не принял в Англии того деятельного и публицистического характера, который в Италии сделал его крестным отцом Ренессанса.

Подлинным представителем английского Возрождения был не Фрэнсис Бэкон, втайне переводивший свои сочинения на латинский язык, дабы «спасти их от неминуемого забвения», а те овцеводы и стяжатели, пираты и театралы, игроки и фальстафы, для которых он писал эти сочинения по-английски. Замкнутый в стенах двух средневековых университетов английский гуманизм зарылся в античной филологии и приобрел, как и в Германии, богословский уклон. Только лучшие из гуманистов, глядя на бедствия своего времени, выражали горькую неудовлетворенность. Так, например, возникла «Утопия» гениального Томаса Мора, но и она была написана на непонятной массам латыни и взывала скорее к совести правителей, чем к негодованию масс.

Не менее изолированным от народа был процесс проникновения в Англию элементов итальянского Ренессанса. В стремлении создать наиболее пышное обрамление своему царствованию, увлекающийся и расточительный Генрих VIII, кардинал-гуманист Уолси и подражавшая двору знать в погоне за модой обращались и к итальянским мастерам. Но среди участников «итальянских войн» не было англичан, и за редким исключением высокопоставленные заказчики знали в начале XVI в. об Италии только понаслышке. Они, а тем более рядовые сквайры, не могли понимать гуманистической обусловленности заимствуемых художественных форм. Народу же эти «антики» оставались вовсе чуждыми.

Разрыв с Римом и папой полностью и надолго прервал непосредственную связь с Италией. Один за другим вынуждены были покинуть Англию немногочисленные итальянские мастера, и в дальнейшем новые формы, прежде всего архитектурные, насаждаются руками и примером нидерландских ремесленников.

Общая неустойчивость и обнищание практически остановили массовое строительство в первой половине века: строились лишь отдельные дворцы и университетские колледжи, однако именно в это время сла-

гается тип загородного дворца вельможи, где и были впервые применены итальянские декоративные детали. И все же при всей значительности этих живописных сооружений — не в них заключается основной вклад национального зодчества Англии в мировую архитектуру и не в архитектурном типе резиденции вельможи с наибольшей последовательностью отразилась национальная сущность английского Возрождения.

С приходом к власти Елизаветы на протяжении жизни одного-двух поколений, как бы воскрешая традиции викингов, Англия становится по преимуществу морской державой. В то время как экспедиции, снаряжавшиеся на континенте вслед за великими открытиями Колумба и Васко да Гамы, были в основном предприятиями соответствующих правительств, откровенно пиратские похождения английских купцов-флибустьеров были делом их личного мужества и инициативы. В полную риска погоню за легкой наживой один за другим включаются суконщики и авантюристы, сквайры и бродяги, тем более, что жажда обогащения за счет нападений на испанские владения и галеоны оправдывалась патриотическим характером борьбы с «папистской» Испанией. Все считается дозволенным, и позорная торговля неграми возникает именно в это время. Морской разбой становится чуть ли не национальным предприятием, и в нем прямо или косвенно участвует множество людей, не исключая самой королевы и ее двора.

Рука об руку с обогащением шло дальнейшее открытие мира на воде и на суше. Поиски путей на восток «открыли» английским купцам «Московию», Среднюю Азию, Левант, богатый пушниной север Америки. Издававшаяся в то время Хэклюйтом коллекция описаний английских путешествий, этот «прозаический эпос английского народа», знакомила всех с новыми героями дня, чья жизнелюбивая и предприимчивая энергия не только разбивала в прах аскетические идеалы прошлого, но и расширяла безмерно границы реального мира с его красочным многообразием и богатством.

При всей безнравственности отдельных явлений, сопутствующих этой коллективной эпопее, последняя, несомненно, способствовала решительной переоценке того, что раньше считалось добродетелью. Созерцательность и смирение уступили место деятельной энергии и самоуверенности, здравый практицизм купцов и мореходов восторжествовал над тиранией авторитетов, и воображение, освободившись от религиозных пут, обратилось в источник творческой инициативы. Нигде средневековое ожидание загробного блаженства не сочеталось с таким убожеством действительности, как в нищей Англии Плантагенетов. С тем большей жаждой жизни отдается она теперь как радостям, так и невзгодам текущего дня в пестрой смене красок, зрелищ и страстей. Не случайно именно с этим временем связывается представление о старой, веселой Англии зеленых лужаек и придорожных таверн.

Темперамент этого времени лучше всего обобщен и выражен елизаветинской драматургией, в которой Шекспир был только величайшим из многих. Это было время неслыханной популярности зрелищ. Театр, обращаясь одинаковыми средствами и с равным успехом ко всем, объединял массы общностью нового мировоззрения, центром которого стала человеческая личность.

С неменьшей выразительностью сказался характер этого времени в архитектуре и прежде всего в жилище, отразившем особенности нового «рыцарства». Современник Тюдоров Гаррисон жалуется в своей «Хронологии», что «отныне всякий за себя, а за всех — никто!». Человек, родившийся в бурях предшествовавших десятилетий, умеющий полюбить окружающую его природу и краски заморских стран, уверовавший в свои силы, во второй половине XVI в. научился ценить комфорт жилища, в стенах которого воспитывалось его чувство собственного достоинства. Жилище было для него не просто кровом над головой или цитаделью, где у традиционного очага, защищенный своим достатком, он проводил досуг в кругу близких. В отличие от потомственного рыцарства прошлых лет он не унаследовал своего «замка», но построил его сам. Жилище удачливого купца, сквайра или отставного морехода льстило тщеславию владельца как ощутимое свидетельство его успеха в житейской борьбе, и, украшая свое жилище, он объективно убеждал себя и других в превосходстве главных доблестей нового времени — эгоизма и предприимчивости.

Вполне закономерно, что именно в Англии, объективно оказавшейся самой передовой из национальных монархий Западной

Европы эпохи Возрождения, архитектура отразила всю прогрессивность своего времени не только в типологическом плане, но и в той творческой свободе, которая привела к созданию специфически английских форм и композиций жилища — массового архитектурного типа, принципам которого на протяжении ряда столетий в значительной мере суждено было определять композицию индивидуального дома вообще и загородного в частности.

При полном параличе церковного строительства архитектура мелкопоместной и буржуазной Англии была главным образом архитектурой жилища. Именно в Англии, в полном соответствии с «возрождением» личности, центр тяжести архитектурного развития перемещался с монументального строительства на жилищное. Естественно, что, возникая в сельских местностях, эта архитектура была совершенно свободна от регламентирующего влияния столицы. Формы ее слагались независимо от каких-либо канонов. Не отделимая от окружающей природы, она пронизана, с одной стороны, крайним и живописным индивидуализмом в частностях, а с другой, — удивительным единством пространственной и объемной композиции, четкостью своего национального типа. Европа XVI в., вероятно, не знает другого примера такого непосредственного и всеобъемлющего становления национального архитектурного стиля, убедительно выразившего свое социальное содержание в определенном типе. Пример архитектуры Англии Тюдоров в этом отношении является выдающимся.

Отсутствие зодчего в новом смысле слова, стойкость бытовой традиции и преемственность основных композиционных решений при умении вскрыть эстетику материалов и конструкций — все это позволило свободно развивавшемуся формообразующему процессу прийти к архитектуре, хотя и новой, но в то же время глубоко национальной как по формам, так и по социальному содержанию. Усадебная и сельская архитектура елизаветинского времени, будучи архитектурой английского Возрождения, иногда своеобразно сочетая приемы народного строительного искусства и древнюю композиционную традицию со ставшими модными «антиками», создала тип жилища, который имел непреходящие достоинства. Функциональность плана, вытекающая из устоявшихся бытовых особенностей, глубокое понимание конструктивной и художественной логики материала при полной свободе в сочетании объемов отвечали как индивидуализму времени, так и врожденному чувству природы.

Прогрессивность и жизнеспособность архитектуры жилища нового человека, отвечающей только его личным привычкам, вкусам и удобствам, в противоположность консервативности архитектуры Эскориала, отражали не только созидательный индивидуализм елизаветинского времени, но и передовой характер борьбы Англии с клерикальным абсолютизмом Филиппа II.

Процесс возникновения в XVI в. архитектуры, дифференцированной по национальному признаку, был подчинен закономерностям эволюции феодализма, общим для Европы, и то, что в этом отношении произошло в основных странах в период становления раннекапиталистических отношений, с теми или иными частными оговорками, относится ко всем народам, охваченным в средние века системой западного феодализма и католической церкви.

При всем многообразии типов зданий, сооружавшихся в X—XV вв., центр тяжести архитектурного развития в средние века по необходимости лежал в церковном и фортификационном строительстве. Возникшая таким образом сравнительно единообразная архитектура, при всей важности своих местных особенностей, обязанных влиянию народной традиции, по своему социальному и идейному содержанию была прямо противоположна тенденциям развития национального самосознания и национальной культуры.

Эволюция аграрных отношений и связанный с нею рост промышленности в Европе XV—XVI вв. почти повсеместно привели к резкому усилению экономической мощи ранней буржуазии, к централизации опирающейся на нее государственной власти. Этот процесс, имевший в каждой стране свои особенности, сопровождался как образованием национальных государств на государственно-правовой базе абсолютизма, так и окончательным разложением по национальному признаку былого единства средневековой идеологии. Возникшее на этой почве всеобщее для Европы «возрождение» XV—XVI вв. во всех своих специфических проявлениях получило в каждом

случае национальное выражение, типичное для того или иного народа, точнее для тех общественных слоев, которым в той или иной стране принадлежало господство. Общий кризис в мировоззрении европейского общества того времени, вызвавший, в частности, внутреннюю эмансипацию личности, получил отчетливое выражение в искусстве и особенно в архитектуре, т. е. в той форме материальной культуры, которая по самой своей природе наиболее объективно выразила историческое содержание происшедшего переворота во всех его социальных и национальных особенностях.

Национальное лицо архитектуры Возрождения определялось не только и не столько приемами народного зодчества или особенностями местного художественного предания, сколько появлением четко выраженного и социально обусловленного типа сооружений, в котором с наибольшей полнотой выразилась специфика времени и места. Если в Италии банкиров и кондотьеров таким типом оказалось палаццо, в дворянской Франции Франциска I и его преемников — увеселительный дворец-замок, если для Нидерландов доминирующим типом явилась ратуша или гильдейский дом, а для Испании — тип городской дворянской резиденции, выраженный как особенностями композиции, так и национальными формами стиля «платереско», то для Англии Тюдоров таким национальным типом стал усадебный дом «среднего» сословия, т. е. мелкопоместного дворянства, тесно слившегося с наиболее прогрессивным классом своего времени — ранней буржуазией.

При всем многообразии появившихся в XV—XVI вв. архитектурных типов (от роскошного палаццо до гильдейского клуба или скромного усадебного дома) общим для них был светский характер функционального содержания.

Но, пожалуй, решающим отличием новой архитектуры от архитектуры средневековья была ее гуманистическая сущность. Отказавшись от служения отвлеченным идеям, эта архитектура повсюду оставалась теперь более свободной от религиозной обусловленности. Об этом говорит как ее функциональное содержание, так и усвоенный ею тектонический язык.

В отличие от типологического и стилистического единообразия средневекового зодчества Западной Европы архитектура Возрождения оказалась представленной в каждой стране определенным ведущим типом, обусловленным спецификой складывавшейся там национальной культуры и особенностями господствовавшего классового заказа. Так характеру исторического переворота, происшедшего в эпоху Возрождения, отвечали содержание и формы новой архитектуры.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ

ГЛАВА I

ПУТИ РАЗВИТИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В XV—XVI вв.

Насколько подвижна и трудноуловима завершающая граница архитектурного цикла Возрождения в Италии, ее «Ренессанса», настолько четок и стабилен временной рубеж, которым наука — от Буркгардта до наших дней — продолжает отмечать его начало. Это — 1420 г., появление первой постройки Брунеллеско в «классических» формах (Оспедале дельи Инноченти) и начало широкого художественного движения «rinascimento»[1] в культуре Флоренции. Начиная историю архитектуры Возрождения в Италии с этой даты, авторы настоящего труда опираются, таким образом, на уже принятую в науке точку зрения, которая твердо базируется на переломном по значению историко-архитектурном событии: первом и решающем обращении архитектуры Флоренции (после периода готики) к заново «открытой» Брунеллеско системе классического ордера. По-своему воссозданный великим флорентийцем классический ордер знаменовал собой победу нового, научного мышления в архитектуре. Был, казалось, вновь открыт утерянный язык архитектуры самой античности, ее метод и средства, которых недоставало зодчим для создания той гармоничности, ясности и человечности образов, к чему стремилось искусство начала века и что в глазах самой эпохи было возрождением «античной» красоты архитектуры.

Историческая синхронность новаторского акта Брунеллеско в архитектуре и творческих открытий Брунеллеско, Донателло и Мазаччо в изобразительных искусствах на базе нового научного метода (перспектива, анатомия, светотень) придают убедительность факту начала Ренессанса.

Однако в архитектуре обновление, пришедшее с началом «ринашименто», в тот момент было чисто художественным и по существу не затрагивало ее материальных, конструктивно-типологических основ. Ордерная реформа Брунеллеско явилась типическим архитектурным выражением того общего перелома в сфере культуры и идеологии, который знаменует собой переход к Возрождению. В этом смысле принятая начальная дата 1420 г. остается бесспорной. Но связанное с ней обращение к классическому ордеру далеко не исчерпывает процесса архитектурного развития в целом. Сложение новой типологии, строительных приемов и форм архитектуры Возрождения имело сложную историческую динамику и охватывает длительный цикл разнородных переломных явлений. Вместе с тем в общем развитии культуры Возрождения революционный сдвиг 1420 г. проявляется наиболее резко именно в области архитектуры, где этот рубеж в глазах многих может вырасти до значения глухой границы между чуждыми друг другу средневековым миром готики и новым миром Возрождения. Если развитие литературного гуманизма того времени вообще не знает подобного рубежа и движение, начатое Петраркой и Боккаччо, плавно вливается в XV столетие, если Мазаччо несет дальше эстафету реализма, через столетие протянутую ему Джотто, то Брунеллеско выступает (по крайней мере в нашем обычном представлении) как зачи-

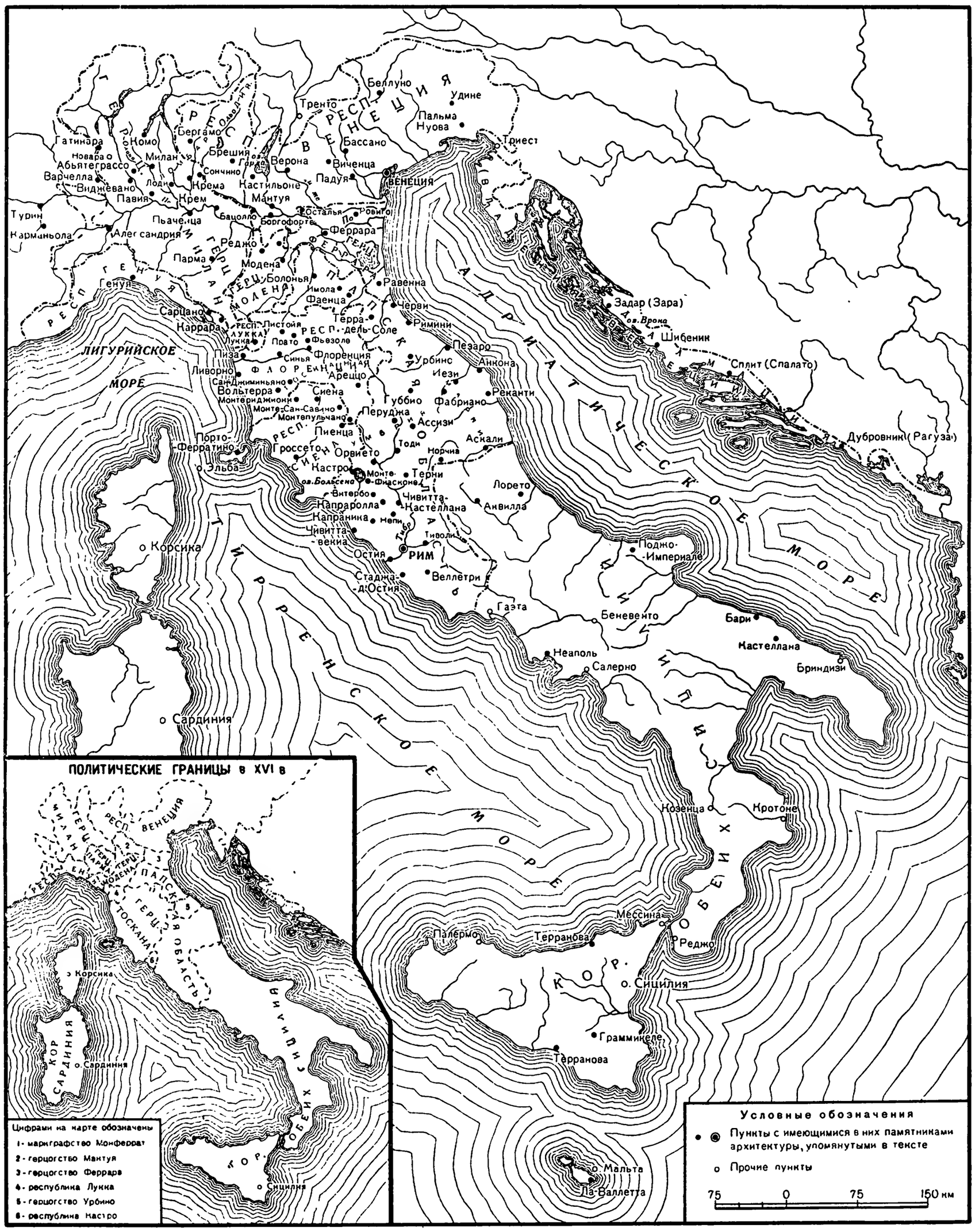
[1] «Возрождения».

натель того совершенно нового, чего, казалось, вовсе не знала предшествующая эпоха готики и что с этого момента становится самым общим, неизменным признаком архитектурного строя Возрождения, его антично-ордерного принципа. Таким образом рубеж — 1420 г. в качестве опорной даты архитектурной периодизации приобретает специфический смысл. Это обязывает нас глубже проанализировать место и значение данного момента в развитии архитектуры Возрождения в Италии.

Обращение Брунеллеско к античности имело свой глубоко традиционный аспект. В Тоскане, особенно в самой Флоренции, сохранившей наибольшую близость к культуре античного Рима, всегда оставалась живой преемственная связь архитектуры с античностью. Высокий подъем флорентийского зодчества в XI—XII вв. (проторенессанс) оставил позднейшим поколениям собственные античные воспоминания по-новому творчески осмысленными. Памятники этого периода (баптистерий, ц. Сан Миньято и др.), еще ныне поражающие мастерством владения античными формами, на века остались в глазах флорентийцев самой подлинной античностью. В них, как и вообще в архитектуре средневековья, зодчество Италии хранило память не только о классике Рима, но и об антике раннего христианства и эллинско-античных отзвуках в искусстве Византии. Через эту средневековую «античность» и приходит к своей новой ордерной философии Брунеллеско.

Уже в середине кватроченто новое «открытие» античного ордера совершает во Флоренции архитектор-гуманист Альберти, на этот раз — непосредственно в классике Рима. Новая трактовка и самые принципы ордера Альберти, прямо возрождающие ордерные формулы и формы построек императорского Рима (Колизей), становятся в архитектуре Возрождения исходной позицией и базой, с которых эпоха в пору своей кульминации в Риме начала XVI столетия, в монументальных творениях Браманте, Рафаэля, Микеланджело приходит к полноте и богатству созданного ею «классического» языка архитектуры. И, наконец, уже на исходе своего пути архитектура Возрождения в творчестве позднего Палладио вновь и по-новому черпает из античности, в облике и ордерном строе ее архитектуры мысля теперь вечный закон красоты. Путь от Брунеллеско к Палладио (в общих рамках принципа классической ордерности архитектуры Возрождения) — это путь последующей смены по существу различных ордерных концепций и неуклонного отхода от того, что было ее сущностью у Брунеллеско. Этот путь вообще не базируется на ордерных началах архитектуры в их понимании у Брунеллеско, так же как его философия ордера не несет в себе никакого зародыша ее позднепалладианской транскрипции. Но зато линия предшествующего развития флорентийской архитектуры безусловно ведет к Брунеллеско и в его лице приходит к своей вершине. И не только в том, что мастер в постройке купола Санта Мария дель Фьоре гениально завершил величайший замысел архитектуры треченто, но и в том, что эту архитектуру он выводит на новые пути Возрождения, тем самым открывая ей невиданные возможности нового блестящего развития. Фигура Брунеллеско в той же мере начинает собой эпоху архитектуры нового времени, в какой завершает ее, быть может, не менее величественный средневековый этап развития.

В оценке переломного значения принятой «начальной» даты архитектуры Возрождения важно сопоставить ее с общим ходом типологического развития архитектуры. Идейной буре ринашименто, почти молниеносно возникающего около 1420 г. во Флоренции, намного предшествует процесс созревания в недрах архитектуры треченто общих признаков новой архитектурной типологии; основной тип архитектуры итальянского Возрождения — палаццо — формируется на протяжении второй половины XIV столетия и входит в XV век полностью сложившимся планировочно. С другой стороны, ринашименто возникает на три десятилетия раньше того момента, когда в этой длительной эволюции наступает решительный перелом к новому, и впервые в середине XV века появляется в своей новой завершенности и новых формах первое палаццо Ренессанса (Медичи), как новый ведущий тип эпохи. Таким образом, середина XV столетия — важный рубеж становления архитектуры Возрождения. Вместе с тем первый натиск ринашименто, заполняющий собой 20-е и 30-е годы XV в., ознаменован триумфом величайшего замысла, рожденного еще «готической» архитектурной мыслью треченто — завершением купола Санта Мария дель Фьоре. Это событие знаменательно.



В эпопее строительства купола Санта Мария дель Фьоре сливаются в единый узел крупнейшие явления архитектуры двух эпох — треченто и Возрождения. Ибо мысль о куполе на этом соборе, возникшая еще на исходе XIII столетия в замысле Арнольфо ди Камбио, целиком лежит в русле развития архитектурных идей республиканской Флоренции и именно республика времени треченто выразила в куполе Санта Мария дель Фьоре свое величие. И вместе с тем само развитие этой идеи и проблема претворения ее в жизнь пришли в непреодолимое противоречие с историческими возможностями архитектуры средневековья, с самим методом ее мышления, еще связанного

традиционностью цеховых приемов. Лишь революция в мышлении на базе открытых Возрождением научных методов творчества, первым носителем которых в архитектуре был Брунеллеско, сделала возможным реальное возведение купола. В этом смысле купол флорентийского собора, в своих формах еще несущий черты архитектуры готического XIV в., знаменует собой начало новой архитектурной эпохи Возрождения [1]. Более того, факт его осуществления неотделим от самого движения ринашименто, он составляет центральное событие архитектуры раннего флорентийского Возрождения и его гордость, и именно таким он был в глазах современников. Мощный рывок вперед всей духовной культуры Флоренции, составляющий душу ринашименто, нельзя правильно понять, если не принимать во внимание осуществление вековой мечты коммуны Флоренции быть первой в Тоскане величием и великолепием своего собора, носящего имя города. И все же купол Санта Мария дель Фьоре исторически также лежит в орбите республиканского цикла архитектуры треченто и завершает собой вековую эпопею развития архитектуры средневековой флорентийской демократии, как купол собора св. Петра Браманте — Микеланджело в Риме завершает и венчает собой столетний путь исканий архитектуры Возрождения.

Лишь проследив всесторонне общий процесс становления архитектуры Возрождения, мы сможем правильно оценить тот момент, когда, захваченная волной «ринашименто», она сбрасывает прозрачные кружева готического убора и облекается в стройные одежды античного ордера. В этом аспекте мы, очевидно, и должны понимать тот рубеж, с которого начинаем рассматривать историю архитектуры собственно итальянского «Ренессанса», во многом связанную с обновлением материальных, типологических и конструктивных форм архитектуры. В то же время в данном случае не они (в главном и решающем) являются причиной этой эволюции. Движущим началом выступает в архитектуре итальянского Возрождения мощное движение за новый идеал красоты, выдвинутый мировоззрением гуманизма и впервые в форме законченной художественной системы архитектурно сформулированный Брунеллеско посредством «открытых» им принципов ордера. Эволюция ордерного идеала красоты в архитектуре по мере эволюции самого гуманистического мировоззрения эпохи, отражающего общую динамику социальной, культурной и политической эволюции в Италии XV и XVI вв., составляет как бы центральный нерв архитектурной эстетики итальянского Возрождения и тот главный аспект, в котором наиболее раскрывается ее специфика.

На базе ордерного метода происходит глубокое революционное изменение в самом архитектурном мышлении. Тектоническое мышление средневекового зодчего, в силу стоявших перед ним практических задач — прежде всего сделать возможным само осуществление постройки, найти его способ (что и толкало мастеров готики к поискам каркасных систем из камня) — вырастает из глубины самой конструктивной логики созидательного процесса и в нем формируется в законченное художественное мировоззрение архитектуры. Романика и готика не знают разрыва между конструктивно-тектоническим началом архитектуры, с одной стороны, и формой его художественно-образного выражения, с другой. Само разделение этих понятий начинается с архитектуры Возрождения. Та или иная образная транскрипция конструктивной, тектонической основы сооружения, выраженная в его ордерной композиции, теперь зависит от творческого, волевого акта зодчего. Он свободно избирает ордерную «тему» своего сооружения и дело его личного мастерства как художника — преодолеть ставшую неизбежной потерю органического единства между архитектурной формой и ее конструкцией и создать тектонически полноценный образ.

Но в ходе последующего развития все больше ордерная декорация эмансипируется от несущей ее стеновой конструктивной основы, как бы сама становясь носителем тектонического (но уже условно-тектонического) начала архитектуры. В эпоху, когда жизнь, прорвав оковы церковной идеологии и весь уклад средневековья, раскрепостив мысль и волю, открыла безбрежные просторы новаторской инициативы во всех областях человеческой деятельности, свобода тектонического творчества, позволяющая создавать все новые и новые варианты образно полнозвучных тектонических, а по существу декоративных постро-

[1] О значении конструкций купола см. стр. 62.

ений на базе одной и той же стеновой несущей основы, была диалектической формой исторически-прогрессивного развития тектонического мышления архитектуры.

Сложную природу перехода архитектуры к формам Возрождения тонко отметил еще Буркгардт в крылатых словах: «Ренессанс уже долго стоял у дверей»[1]. Мысль о длительной подспудной подготовке Ренессанса в недрах средневековой художественной культуры Флоренции привлекала и позже западных ученых (Дехио, Куглер, Геймюллер), но была ими развита в чисто формальном плане, вплоть до последних работ Паатца[2]. Любое заимствование из античного наследия архитектуры казалось признаком нового, ренессансного мировоззрения.

Переход к Ренессансу имел, конечно, свою предысторию, связанную с общей спецификой развития Италии, особенно Тосканы, в период позднего, романского и готического, средневековья. При всей унитарности средневековой культуры, обусловленной как единством феодального способа производства, так и единством официальной церковной идеологии, Италия во многом противостояла Европе к северу от Альп. Ее мало коснулась варваризация, позднеантичная традиция казалась непрерывной. Никогда окончательно не замиравшая общественная жизнь многочисленных и древних городов была рано подхвачена новым развитием средневековых городских коммун; города в Италии уже с X века были основными центрами цивилизации. Их бурный подъем в условиях жестокой борьбы с феодалами и рост общественного самосознания коммун, предание духовной и материальной культуры языческой античности, не говоря о связях с Востоком, наконец, особенности климата и географии — все это способствовало сложению мироощущения, в корне чуждого как религиозному пессимизму монастырской Европы романского периода, так и провинциальной ограниченности жизни и культуры большинства «готических» городов.

Такое положение во многом противопоставило и архитектуру средневековой Италии зодчеству заальпийской Европы. В Италии долго держался позднеантичный римский тип тонкостенных базилик на колоннах со стропильным покрытием, с широким и светлым средним нефом, украшенным мозаиками и фресками. С этим ранним типом базилики ассоциировалось представление о традиционной церкви. Именно такими были главные базилики Рима и прежде всего церковь св. Петра. Любые формы, отклоняющиеся от этого древнего «римского» типа, казались либо свидетельством варварства, либо признаком нищеты.

При всем этом архитектура Италии в средние века не представляла собой единства. Ломбардия была ближе всего к северной Европе вследствие общего с ней присутствия варваризующих начал. Венеция имела свою специфику. Антикизирующая эклектика Юга создала свою школу декоративности. Рим оставался верным позднеантичным традициям IV—V вв. У Тосканы, почти не знавшей нашествия варваров, была своя архитектура, уходившая глубокими корнями в собственное античное прошлое. Именно Тоскана была дальше всех от архитектурного средневековья Европы с ее постоянными поисками монументальности, которой Тоскана противостояла издавна врожденным изяществом и благородным чувством меры тонко понятых античных форм своих декоративных композиций, как в фасаде Сан Миньято во Флоренции. Тосканская архитектура средневековья, подчас создававшая фасады своих соборов вне связи с внутренним пространством, как в Сан Миньято, или позднее в соборе в Сиене Джованни Пизано, в то же время покоряет своими пропорциями, благородством декора, свободным владением элементами классических античных форм. Однако прямое стремление к познанию и идейно художественному истолкованию начал антично-классического ордера как закономерной системы здесь, конечно, отсутствовало.

В этом смысле обращение к античности в творчестве Брунеллеско было принципиально новым и революционным. Впервые в глубоко осознанном волевом творческом акте зодчего-новатора архитектура возрождала в себе то, что, казалось, было полностью утеряно, это — человеческая мера прекрасного, заложенная в методе и образном строе классического ордера. Предшественники Брунеллеско, начиная от неиз-

---

[1] Burckhardt J. Der Cicerone, Basel, 1855.
[2] Paatz W. Werden und Wesen der Trecentoarchitektur in Toscana, Burg a. M., 1937.

вестных зодчих флорентийского проторенессанса и кончая такими крупными индивидуальностями, как мастера раннего треченто — Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио и др., черпали из классического источника в силу того, что этот источник в Тоскане всегда оставался живым. В их творчестве отсутствовало, однако, понимание рационального, гуманистического начала античной эстетики архитектуры, ее художественное мышление, вновь и по-новому возрожденное Брунеллеско. И все же творческое «прозрение» Брунеллеско могло стать реальностью лишь на базе синтезирования того обширного наследия, которое несла в себе никогда не умиравшая античная традиция средневекового зодчества Тосканы. Глубокая связь Брунеллеско-зодчего с предшествующей архитектурной культурой Тосканы и родной Флоренции, чего уже не знало следующее за ним поколение архитекторов, и сделало искусство и образы Брунеллеско неповторимыми в дальнейшем развитии архитектуры итальянского Возрождения.

История создания купола Санта Мария дель Фьоре — от первичного замысла Арнольфо ди Камбио (1298 г.) до завершения купола в натуре Брунеллеско (1434 г.) — отмечает почти символические вехи в истории республики Флоренции; это — апогей и конец флорентийской демократии. В 1434 г. уже почти сведенный вверху купол Санта Мария дель Фьоре стал свидетелем действительно всенародного триумфа; ликующий город встречал из изгнания и добровольно отдавал себя во власть «первого человека» Флоренции — «отца города» — банкира Козимо Медичи, первого фактического тирана и родоначальника династии Медичи во Флоренции. Его тезка, герцог Козимо Медичи через столетие приведет эту тиранию к государственной форме абсолютной монархии. Каковы бы ни были судьбы Флоренции, ее переход от республиканского строя к единовластию даже в лице «отца города» Козимо Медичи был важной исторической ступенью в государственной и социальной эволюции Флоренции. Тирания означала конец открытой вооруженной борьбы между отдельными магнатами в среде правящей буржуазии и внутриклассовый мир для нее. Кроме того, с властью тирана легче, нежели с властью чужой олигархии, мирилась буржуазия покоренных городов, входивших теперь в состав государства Флоренции. Наконец, власть умного и дальновидного Козимо, искавшего прочной опоры в народе и реально облегчавшего судьбу пополанов в ущерб интересам богатой верхушки (что лично ему было на руку), создавала видимость широкой демократии, вела к установлению относительного социального мира. В тирании Козимо Медичи крупная буржуазия Флоренции пришла к исторически зрелой форме своей классовой диктатуры, что означало объективно прогрессивный перелом в общественной жизни города. Под эгидой патриархата Козимо, просвещенного гуманиста и мецената, пышно расцветали искусство и культура Ренессанса Флоренции.

Этот переход к новой форме буржуазной диктатуры имел решающее значение в архитектуре; определился новый этап в развитии крупного буржуазного жилого дома, приведший к завершению типа флорентийского палаццо эпохи Возрождения.

Со второй половины XV столетия наступает полоса возведения целого ряда крупных жилых палаццо, которыми буржуазные верхи заменяют свои прежние дома. Первым таким палаццо был новый дом самого Козимо (арх. Микелоццо, 1444г.) через 10 лет после призвания его в «отцы города». Проект (первоначально Брунеллеско) существовал задолго до того, но Козимо медлил с постройкой, избегая зависти богатых и неприязни пополанов. Это показательно. Социальная и политическая обстановка олигархии, какой была Флоренция до 1434 г., сдерживала тенденцию крупных буржуа выделиться из среды своего класса постройкой палаццо, как это, обособляясь от классово-чуждого окружения города, делала аристократия. И раньше патрицианские верхи буржуазии строили богатые дома. Но эти здания обычно не выделялись своим обликом столь резко из общей массы рядовой застройки; те же три этажа по фасаду улицы, те же открытые арки по первому этажу, где помещалась контора владельца или лавки, та же гладкая кладка каменных стен. Планировка богатого дома отличалась наличием внутреннего двора с открытой аркадой лоджии внизу. Подобный дворик по типу античного перистиля, формируясь в XIV в., постепенно заменял собой в домах богатых владельцев традиционный задний световой хозяйствен-

ный двор-колодец, обращенный внутрь квартала и обычно зажатый стеной соседа сзади. К концу XIV в. во Флоренции парадный «кортиле» жилого дома — в более ранних примерах часто случайной конфигурации — успел принять ту классическую правильную форму в плане (палаццо Бузини), которая отличает дворы палаццо Возрождения. В сущности вся система планировки богатого жилого дома Флоренции, как она сформировалась к началу XV в., затем переходит в жилые палаццо второй половины века, полностью определяя основные черты их планировочного типа.

Общей сравнительно ровной массе буржуазной застройки города противостояли своей замкнутостью и неприступным видом жилые городские дворцы-крепости феодальной знати. Подчеркнуто суровая монументальность, мощь глухих по низу стен из квадров неотесанного камня, портал, ведущий в тесный, но элегантный внутренний парадный двор с аркадой на массивных столбах, как в палаццо Подеста,— все эти признаки аристократизма в архитектуре «кастелло» послужили образцом для парадного облика новых палаццо городского патрициата. Верхи буржуазии всегда тяготели к культуре аристократии. Буржуазия Флоренции XIV—XV вв. тяготела к ученому гуманизму, а его оплотом и средоточием был круг просвещенной аристократии. Шел процесс нарастающей аристократизации буржуазного гуманизма Возрождения. Стиралась грань внутри патрицианско-аристократической верхушки. Стирались различия между жилищем патриция и аристократа. Со своей стороны дворцы знати постепенно приняли облик типичных «ренессансных» палаццо. Монументальный городской жилой палаццо, начиная со второй половины XV в., стал во Флоренции ведущим типом архитектуры Возрождения, определив собой архитектурное лицо эпохи. Впервые после средних веков значение ведущего переходило к светскому типу сооружения, чтобы прочно закрепиться за ним во всей архитектуре нового времени. Даже контрреформация лишь поделила эту роль между светским дворцом и церковью. В классическом типе палаццо Флоренции второй половины XV в. эпоха Возрождения пришла — в архитектуре — к победе светской линии своей культуры, но и одновременно к гегемонии буржуазного индивидуализма. Теперь интересы и запросы отдельного частного лица диктовали архитектуре ее задачи и направление творческой мысли. Корпоративная традиция общественных строек для нужд города или монастырей уступает место индивидуальной благотворительности, и больше всех — самого Козимо Медичи. Имя и достоинство личности патриция теперь было представлено прежде всего в величии и новой красоте классических форм его монументального палаццо, как имя и слава республики в ее последнем великом творении — куполе Санта Мария дель Фьоре.

Итак, середина XV столетия — важный исторический рубеж в развитии архитектуры Возрождения, отмечающий момент перелома и существенного сдвига в самой типологии архитектуры. Именно с этого момента ясно определяется типологическая специфика развития архитектуры Возрождения, как первого этапа культуры нового времени. Но к этому перелому архитектура Флоренции пришла уже обновленной, найдя в творениях Брунеллеско свой новый образный язык антично-классического ордера. В этом Брунеллеско законный основоположник классической ордерной лексики форм в новой европейской архитектуре, что составляет ее общую художественную черту в отличие от архитектуры средневековья. Он же первый великий представитель нового большого цикла архитектуры Возрождения в Италии, ее Ренессанса, возникающего в 20-е гг. кватроченто. Но Брунеллеско и последний великий носитель больших традиций архитектуры, создававшейся на рубеже XIII—XIV вв. поколением Арнольфо ди Камбио. Мышление и метод этой архитектуры Брунеллеско вносит в свою интерпретацию принципов классического ордера и этим приводит зодчество Флоренции к новой форме синтеза классики и современности.

Гуманизм Возрождения родился в недрах средневековой, еще в значительной мере церковной культуры городских коммун. Учение св. Франциска — первый «подснежник» гуманизма — было религиозной формой его ранних проявлений в этой культуре. Под покровом вековых представлений о красоте божественного рождается мысль о ее воплощении в мире земном. «Рай вокруг нас» — этот призыв Франциска низвел идею божественно прекрасного в реально

прекрасный мир, окружающий человека. Сам человек был частью этого мира красоты. Человеческая красота — духовная и телесная — становится тем, в чем искусство теперь воплощало божественный смысл религиозной легенды. Таково искусство Джотто, насквозь религиозное и глубоко гуманистическое. Такова поэзия Данте. Лишь преодолев этот глубокий дуализм сознания на пути к своим новым идеалам красоты, эпоха могла пережить художественные формулы Джотто. Гуманизм треченто обрел потерянный мир светской культуры античности. Пелена божественного спала, и мир предстал взорам эпохи таким, каков он есть. Новый век глазами юного Мазаччо проник в его красоту и мудрость. Искусство начала кватроченто пробило пути к новым высотам реализма. Человек, его новый «героический» образ, был главной темой этого искусства.

Готика пришла в Тоскану вместе с проповедью монахов и слилась со словами учения Франциска. Мир ее художественных форм был адэкватен смыслу больших исканий, в которых религиозное сознание прогрессивных городских коммун шло к созданию своей новой духовной культуры. Но путь к ней вел через преодоление церковного начала. Новые светские идеалы красоты лежали вне пределов образного мира готики. Архитектура стояла перед задачей монументального выражения нового, по-античному понятого «героического» образа. Искания архитектуры неизбежно должны были вести к очищению ее от готических художественных форм, несших в себе живые реминисценции церковной идеологии. Напротив, классика античности несла в своих ясных и спокойных формах то выражение гармонии и цельности, к которым стремилось мироощущение века. Теперь не могла оставаться вне поля зрения тайна глубоко человеческого звучания этой архитектуры, богатство ее оттенков, что лучше всего определялось такими близкими человеку понятиями, как сила, стройность, изящество, нежность, и которыми, казалось, эта архитектура говорила человеку о нем самом. Это была тайна классического ордера. Ее и открыл Брунеллеско. Теперь человек через ордер был мерой прекрасного в архитектуре.

Новая культура Возрождения нашла свой язык классических форм в архитектуре, как свой язык реализма в живописи и скульптуре. Но отход от готических форм не означал обрыва общих больших традиций архитектуры Флоренции XIII—XIV веков — предмета гордости и славы ее демократии. Самый факт увенчания куполом — величайшим в мире — главной святыни города был триумфом дела республики. Государственная и общественная линия коммуны была и линией ее архитектуры; последняя служила коммуне прежде всего. Это определяло ее задачи и ведущий тип сооружения — общественные здания коммуны. Традиция республиканской идеологии освящала и культурную традицию архитектуры, ее метод и творческие принципы, завещанные поколением Арнольфо ди Камбио. В лоне этой традиции Брунеллеско и совершает свою реформу архитектуры.

Пучковая опора, переходящая в ребра свода,— основной тектонический принцип готики — уступает место в аркадах Санта Кроче Арнольфо «классической» формуле: столб, несущий арку, загруженную стеной. В этой тектонической схеме романское зодчество Флоренции XI—XII вв. хранило свою исконную античную традицию, которая в ее собственных творениях — для века Данте и Арнольфо — стала самой подлинной античностью. Такой она осталась и для Бруннелеско. Его поиски потому и ведут во флорентийский проторенессанс, а не в антику Рима (где он возможно и вовсе не бывал в эти ранние годы), что зодчий подходит к проблеме античного ордера с тех общих позиций тектонического мышления, которое было заложено его великими предшественниками в синтетических формах архитектуры треченто и которое он сам, воспитанный в духе ее гражданственных традиций, наследовал как собственное «кредо» архитектора. А это была прежде всего издавна прочно бытовавшая во флорентийской архитектуре и ставшая в ней народной формой принесенная из времен античности конструктивная система арки, опертой на колонну, сохраненная и в готизированных формах архитектуры XIV столетия, где она во многом послужила исходной моделью «готических» сводчатых построений треченто. Этот мир привычных и понятных форм, а главное логика тектонической взаимосвязи колонны и арки как дифференцированных по своей роли элементов несущей системы сооружения в традиционной архитектуре Флоренции послужили для Брунеллеско базой, на которой он разраба-

тывал свою философию ордера. Отсюда — глубокое своеобразие его поисков и ордерного строя его композиций, принципиально иных, чем те, к которым придет архитектура кватроченто уже в творчестве следующего поколения зодчих.

То, что еще отличает путь Брунеллеско к ордеру,— это стремление к познанию реального мира, отражающее дух ринашименто, для которого правда природы несла в себе и критерий прекрасного. Друг и творческий единомышленник Мазаччо, Брунеллеско в мысли об ордере не мог искать новой красоты вне красоты, заложенной в правде самих тектонических законов зодчества, которую ордер должен был по-новому раскрыть, сделать понятной и зримой, как зримой сделал глубину в своих картинах Мазаччо. Зодчий искал средства и метод образного познания тектонической правды сооружения соответственно человеческому критерию прекрасного, данному в ясной и мудрой логике строя классического ордера. Ордер должен был преобразить — «очеловечить» — образный язык архитектуры. Но архитектура сама, ее законы несения и поддержки оставались для Брунеллеско такими, какими их создала эпоха предыдущих полутора столетий, взявшая готический каркас, чтобы в нем найти путь к монументальной купольной системе Санта Мария дель Фьоре. Готика выработала ясное представление о дифференцированности рабочей функции отдельных частей стенового массива здания. Эту работу стены в образной форме на ее фасадной плоскости и изображает ордер Брунеллеско. Зодчий-готик пришел к новому толкованию ордера, какого не знала вовсе античность Рима и почти не знала античность Греции, — ордера как изобразительного средства.

Отныне архитектура раскрывала красоту своей тектонической природы не так непосредственно, как в готике, — путем выражения как бы предельной «обнаженности» работы несущих частей (опора как «пучок» усилий), а более опосредствованно, через ордер, используя образный язык его форм как особую художественную метафору[1]. То якобы наивное, что находят в ордерных приемах Брунеллеско только потому, что оно не укладывается в более поздний ордерный стандарт Возрождения, несет в себе строгую логику такой «иносказательной» связи с несущей стеной.

Открытие Брунеллеско означало по существу обновление самого метода художественного мышления и решающий шаг на пути к свободе творческой индивидуальности художника-зодчего. Имея дело с неизменной стеновой основой, он мог мыслить и создавать свой тектонической образ в различном ордерном «ключе», извлекая из богатой гаммы его пропорциональных и пластических модуляций различную тональность звучания целого; готика знала только одну тональность и ту, возникавшую лишь стихийно в самом процессе созидания. Ордерный метод Брунеллеско выдвигал новый критерий художественной правдивости тектонических образов архитектуры, который теперь заключался в метафорической правде их ордерного выражения. Конструктивное и художественное вступали в исторически новую форму диалектической взаимосвязи. В общем процессе интеллектуализации творчества архитектора наступил перелом. Он отразил общий перелом в идеологии, преодолевшей в себе дуализм треченто, и победу светского мировоззрения. Новый принцип ордерности был его выражением в архитектуре, адекватным реализму изобразительных искусств начала кватроченто. В этом смысле Брунеллеско — начальная веха архитектуры Возрождения в Италии.

Но Брунеллеско больше, чем начало. В нем архитектура республики через столетие после больших свершений на рубеже XIII—XIV вв. теперь в озарении светской свободы поднимается до новых эпохальных обобщений. Ордер Брунеллеско — новый синтез, возникающий из полуторавекового опыта исканий синтетического единства «готики» и «классики». Идя от традиционных форм архитектуры треченто, Брунеллеско впервые пришел к осознанию тех скрытых возможностей, которые были заложены в «изобразительной» силе ордерных форм, и первым возвел принцип изобразительности в художественный метод архитектуры. Впервые готической выразительности каркаса был противопоставлен в зрелой форме новый эстетический принцип «метафорического» показа работы конструкции через ее изображение и вместе с тем новый метод художественного познания объектив-

---

[1] О метафоре в архитектуре см.: Маркузон В. Ф. Метафора и сравнение в архитектуре, «Архитектура СССР», 1939, № 5, а также — Классическая ордерная система и некоторые проблемы архитектурной теории (канд. диссертация, 1954); Алпатов М. В. Всеобщая история искусства, т. I, М., 1948.

ных тектонических процессов, скрытых в несущем самого себя стеновом объеме сооружения. В таком понимании нет нарушения тектонической логики в том, что в фасаде капеллы Пацци Брунеллеско архивольт арки откровенно срезается пилястрой аттика; стена, а не пилястра является опорой арки и принимает на себя ее распор. Кривая арки зрительно (и конструктивно) уходит за пилястру, этим ясно показывая отсутствие у нее глубины и тем самым выявляя ее смысл ненесущего «изобразительного» элемента. Зодчий делает пилястры аттика парными, придавая им миниатюрные пропорции, и, таким образом, избегает всякой ассоциации размера их сечения с реальной толщиной стены. Пилястры ясно даны как изобразительный ордерный мотив ее фасадной плоскости и ритмически вписываются в общий плоскостной рисунок стены, отнюдь не маскируя ее массив под ордерный «каркас», а лишь отмечая примыкание к ней невидимых с фасада арок поперечных сводов портика.

Классические формы капеллы Пацци ясно говорят и о том, что в новом ордерном мышлении архитектуры Брунеллеско сохранил — и в этом он остается неповторенным во всей архитектуре Возрождения — органичность художественного метода готики, не знавшей разрыва между конструкцией и формой. Оставаясь верным утонченности готической конструктивной мысли, зодчий нашел новую, менее непосредственную, но более развитую форму органичного единства того и другого. В этом заключалась диалектичность нового синтеза, к которому в лице Брунеллеско пришла архитектура Флоренции в начале XV столетия. В своем открытии зодчий одинаково принадлежит двум эпохам: уходящему искусству «готики» треченто и грядущей классике Ренессанса. Пути последнего вели к новым высоким формам ордерной философии архитектуры. Но Возрождение все дальше уходило от первичной органичности ордерного метода Брунеллеско. В этом, как мыслитель и художник, он остался непревзойденным гением и своеобразной, одиноко стоящей вершиной искусства архитектуры Возрождения.

«Линию» Брунеллеско заслоняет в середине XV столетия новое понимание ордера; возникнув во Флоренции, оно принимает характер ведущего и во многом определяет во второй половине XV в. главное направление архитектурной мысли Возрождения. Его зачинатель и идеолог — Леон Баттиста Альберти.

Флоренция еще в течение 80 лет продолжала называться республикой, но дело и дух республики уже не определяли собой лица флорентийской архитектуры. Иссяк моральный оплот ее вековых рожденных коммуной традиций. Выдвигался новый хозяин архитектуры—отдельная могущественная личность. Творческая мысль Брунеллеско всегда оставалась в сфере общественных интересов республики, даже в том, что прямо исходило от личной строительной инициативы того или иного магната (капелла Пацци, церковь Сан Лоренцо и др.). Крупнейший зодчий второй половины века Альберти, даже строя церковь Сан Франческо в Римини, в действительности создавал в ней памятник славы тирану-меценату Сиджизмондо Малатеста — Tempio Malatestiana. Имя Брунеллеско всегда остается рядом только со словом «Флоренция». Рядом с именем Альберти неизменно выплывают имена банкира Руччелаи, герцогов Сиджизмондо Малатеста, Лодовико Гонзага. Прежде, желая прославить свое имя, патриций строил для города. Теперь его внимание сосредоточено на собственном новом палаццо, чья благородная мощь призвана являть согражданам спокойную твердость воли и высокое личное достоинство владельца. Идея сильной личности, окрашивая собой гуманистический идеал человека, довлеет в образах монументальной архитектуры.

Дворы таких просвещенных правителей, как Козимо и Лоренцо Медичи во Флоренции, а также тиранов Малатеста в Римини, Монтефельтро в Урбино, Гонзага в Мантуе и др., становятся собирательными центрами и очагами распространения новой культуры Возрождения. Круг Козимо, а затем Лоренцо Медичи во Флоренции остается средоточием гуманистической интеллигенции. Здесь в середине XV в. собственно и наступает пора наибольшего расцвета культуры гуманизма, его золотой век, когда доктрина гуманизма получает свое разностороннее теоретическое обоснование. Из этой среды как представитель ученого гуманизма и его ведущий идеолог и теоретик вступает в архитектуру Альберти.

В лице Леона Баттисты Альберти эпоха

Возрождения выдвинула новый тип зодчего и не только зодчего. Альберти был первым из великих людей итальянского Возрождения, в ком соединились энциклопедические знания ученого, талант писателя, поэта, художника, зодчего; в этом он предтеча леонардовского универсализма и сам его высокий пример. В архитектуре Возрождения фигура Альберти во многом противостоит своим предшественникам. Первое поколение архитектуры кватроченто в лице Брунеллеско шло от традиций своего искусства и в нем самом нашло свой путь к гуманизму, выразив его античные идеалы с позиций своего профессионального мировоззрения. Профессиональным для Альберти было мировоззрение ученого гуманизма, для которого безупречная и изысканная классическая латынь была первым и лучшим образцом эстетического самовыражения. Недаром Альберти, страстный поборник культурной гегемонии народной итальянской речи, свой трактат о зодчестве «De re aedificatoria» вопреки всему пишет по-латыни. Строгая музыка латыни Цицерона воспитала архитектурное мышление Альберти. Для Брунеллеско сначала было «дело» архитектуры; для Альберти — «слово» гуманизма. С его прямой идейной обращенностью к классике Рима, оставаясь вне сферы традиционных форм архитектурного сознания, Альберти приходит к своему толкованию гуманистического идеала архитектуры и — в практике ее служения «личности», в поисках новой монументальной формы «героического» образа — создает свою новую формулу классической ордерности.

Понимание ордера у Альберти принципиально отличается от того, что в этой области мыслил Брунеллеско. Во многом ученик и искренний почитатель великого зодчего, Альберти не наследует его ордерного метода. И не мог наследовать. Альберти шел к ордеру с другими идеями и от других источников. Его путь, минуя промежуточные звенья античной ордерной традиции, ее раннехристианские и романские формы, т. е. именно то, что было исходным для Брунеллеско, вел непосредственно от римской системы ордера, как он дан в фасаде Колизея — с колонной на фоне устоя арок. Римская «модель» системы ордера становится исходным элементом художественных построений архитектуры, меняющей теперь свое социальное лицо и задачи, элементом нового строя ее форм и образа художественного мышления.

В понимании всего дальнейшего характера развития классических форм архитектуры итальянского Возрождения важную роль играет существо того сдвига, который вносит теоретическая мысль гуманизма в трактовку ордерного метода архитектуры. Прежде всего в этом не было момента эволюционности. Возрождение классических римских форм ордера означало замену одной целостной системы архитектурного мышления другой столь же целостной системой, которая в дальнейшем определяет собой основное течение зрелой архитектуры Возрождения. Это течение не знает связи с готикой, из которой вышла ордерная философия Брунеллеско, и не несет в себе того смысла этой философии, который мы пытались раскрыть в понятии «изобразительности». Римская форма ордера с круглой колонной, прижатой к устою арки, исключала трактовку колонны как средства «изображения» работы подлинно несущих частей (т. е. стены). Подобный ордерный мотив, как в римской триумфальной арке в Римини, которую Альберти воссоздал в фасаде церкви Сан Франческо, рассчитан на полную силу выражения несущей мощи колонн, несмотря на то, что эти колонны реально даже не несут самое себя, но сами несомы арочной стеной. Они здесь даны как монументальная объемная декорация, которая имитирует в самой себе тектоническую функцию опоры. У Альберти колонна трактована в типично римском, по существу декоративном толковании, придающем ей смысл условно-тектонической формы, какой никогда не была круглая колонна у Брунеллеско, где она — как у эллинов — всегда в своей прямой тектонической роли стоечной опоры равноправно противостоит несущему массиву стены. В этом коренное различие ордерного мышления обоих зодчих. Здесь принцип плоскостного «изображения», служившего средством показа реальной работы несущей стены, уступает место принципу объемной ордерной «декорации», когда круглая декоративная колонна наделяется ролью как бы реально несущей опоры.

Меняется смысл ордерной метафоры в архитектуре. Ордер теперь «метафорически» присутствует как непременный атрибут классически-римского строя и духа архитектуры, который он теперь при-

зван выражать и вне которого Альберти не мыслит «героического» образа. Если Брунеллеско, как бы рисуя с натуры, свободно ведет свой ордерный рассказ на глади стен, и линии ордера — темные на белом — создавая нарядную оправу граней объема, мягко очерчивают пространство интерьера, как в капелле Пацци, то у Альберти мысли об ордере императивно предшествует образ римской триумфальной арки; это ее трехчленный ордерный ритм в фасаде и внутренних формах церкви Сант Андреа — коронном творении зодчего. Здесь вновь оживает мощь античноримской архитектуры «масс». Мерная поступь могучих пилонов и арок сменяет собой легкие ряды колонн построек Брунеллеско. В размерности пилонов — новый укрупненный модуль всей композиции по-римски монументального пространства храма. И подобно постройкам Рима, «изумление и трепет» — по словам самого Альберти — должна была вызывать эта царственная архитектура, которую зодчий-гуманист создавал во славу герцога-тирана.

Творчество Альберти-архитектора было программным выступлением ученого гуманизма в архитектуре Возрождения. С позиций своей антикизирующей идеологии гуманизм — в лице Альберти — создает теоретические основы архитектуры эпохи и научно формулирует в них ее принципы. Архитектурная наука итальянского Возрождения берет начало от Альберти. Его теория основана на положениях подлинной античной теории, извлеченных из трактата Витрувия, а также на непосредственном глубоком знании сооружений классического Рима. Учение Альберти о красоте, возникающей из гармонии совершенных соотношений частей и целого и данной в понятии соразмерности, — альбертиевское «Concinnitas» — к чему путь ведет через число и числовые отношения, которые Альберти ищет в объективных формах красоты реального мира — музыке, математике, и, конечно, человеческой фигуре, — вся эта сложная формула прекрасного, ставшая эстетическим учением эпохи, архитектурно конкретизировалась для великого гуманиста в живой модели совершенных форм классических построек Рима. Теперь не столько ордер (что было важным в исканиях Брунеллеско), но строй в целом — система плана, масс, пространств, их пластика, характер сочетания форм, включая и черты типа сооружений, — в центре внимания и творческой практики зодчего. Недаром Альберти стремится в идеале к уподоблению церковного здания античному храму, в чем на столетие предвосхищает антикизирующий «классицизм» Палладио. В церкви Сант Андреа римские не только формы и общий дух архитектуры, но самая техника: «римский» монолит массивного восемнадцатиметрового свода.

Сдвиг в типологических формах развития архитектуры в середине XV столетия и новая «римская» линия «классики» Альберти — в типологии и формах — связаны между собой. Они характеризуют важный временной рубеж, от которого берет начало новый цикл развития архитектуры Возрождения после Брунеллеско. Альберти с его тяготением к римскому классическому образцу стоит у начала этого цикла как его зачинатель. Середина кватроченто — рубеж, с которого Флоренция, еще номинально республика, уже живет иными идеалами. Новая «демократия» принципата Медичи — только орудие власти, которым «сильная личность» в лице Козимо демагогически оправдывает свою диктатуру. Но именно в ней Альберти-гуманист видит путь к своему общественному идеалу и в ее идеологии черпает свои замыслы Альберти-зодчий. Мир образов Альберти оживает в «римской» героике Мантеньи, как мир Брунеллеско — в мудрой простоте Мазаччо. И строгая римская классика становится основой того нового богатства, той свободы и образной силы классических форм архитектуры, в которых Возрождение в пору высшего подъема и сплочения своих национальных творческих сил — в начале XVI столетия в Риме — создает свой новый синтез классики в творчестве Браманте.

Имя Донато Браманте почти олицетворяет собой в архитектуре понятие, которым обычно выделяют в итальянском Возрождении время с 1500 до конца 1520-х годов, так называемое Высокое Возрождение. В чем особенность этого короткого отрезка времени в истории итальянского Ренессанса?

Но сначала о самом термине. Для науки XIX в., начиная с Буркгардта [1], отход

[1] Burckhardt J. Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart, 1867.

от больших традиций архитектуры Возрождения первой трети XVI в. означал лишь разложение «высокого» стиля. Такая точка зрения легла в основу ставшего традиционным деления итальянского Ренессанса на периоды — ранний, высокий и поздний. Принцип трехчастной периодизации Возрождения был развит Вельфлиным[1] в его учении о якобы трех имманентных фазах развития стиля (архаика — классика — барокко). В этой схеме «высокое» Возрождение — для Вельфлина — период «классики». Новые исследования затронули главным образом позднее Возрождение, в котором стали видеть особый стиль, связанный с течением «маньеризма» (см. ниже). Резкое выделение «высокого» периода («классики») первой трети XVI в. при этом сохранялось.

С точки зрения авторов данной книги различия между архитектурой до и после конца 1520-х годов настолько глубоки и принципиальны, что позволяют рассматривать общий ход развития итальянской архитектуры XV—XVI вв. в целом как двухчастный. Что касается характеристики «высокого» периода по отношению ко всему кватроченто как «классики» Возрождения, то эта градация, во многом убедительная для изобразительных искусств, не находит достаточной почвы в архитектуре. Классику — в качественном смысле термина — авторы видят в произведениях не только мастеров «золотого» века, но и Брунеллеско. То, что действительно выделяет время от 1500 до 1530 года в культуре и искусстве итальянского Возрождения — это новый характер, форма и сила того же общего процесса, достигающего теперь своей кульминации. Он получает новый географический центр и иную более обширную сферу распространения.

Новая культура Возрождения в начале XV в., первично распустившись во Флоренции, в течение первой половины века оставалась чисто тосканским явлением, захватив и тесно связанные с Флоренцией другие города Тосканы — Сиену, Лукку, Пизу, Ареццо, Пистойю, которые и позже оставались верными флорентийской художественной школе, сохраняя и свои местные особенности. Затем во второй половине XV в. возникли разрозненные очаги новой гуманистической культуры — «брызги» Возрождения Флоренции — в резиденциях провинциальных герцогов-тиранов в Римини, Урбино, Мантуе, Неаполе. К концу века волна нового искусства Возрождения, преимущественно в декоративных формах, стихийно захватывает Ломбардию с ее стойкой романской традицией. Здесь, в Верхней Италии, определяются четыре территориальные зоны этого искусства: Болонья и Феррара с их традиционной строительной керамикой и характерным сочетанием терракотовых деталей с кладкой из кирпича и маломерного камня; далее, центральная и восточная части с городами Вероной, Брешией, Падуей, Виченцей, где также типична маломерная каменная и кирпичная кладка. Особо стоит сама Венеция с ее исконным тяготением к византийскому Востоку, в этот период лишь слабо затронутая новым движением. Наконец, герцогский Милан и западная часть Италии. Для всех этих провинциальных очагов новой культуры Флоренция сохраняла значение безусловного центра и носителя передовых форм и идеологии.

К концу века положение меняется. Происходит перемещение центра культуры Возрождения в Рим, что полностью определяется в период с 1480-х годов до примерно 1510 года. Первые искры гуманистической культуры Возрождения заносятся сюда в середине XV в. во многом в связи с деятельностью здесь Альберти. Папы в лице таких гуманистов, как Николай V, Пий II Пикколомини, становятся носителями гуманистической идеологии. Дело восстановления Рима после вековой разрухи и культурного одичания (в связи с авиньонским пленением пап) вырастает в глазах передового общественного мнения в оплот осуществления вековой мечты итальянской культуры — возрождения великого прошлого Pax Romana и Рима как столицы мира.

Рим, веками стоявший на обломках античности, теперь возрождал ее величие. Впервые архитектура Возрождения практически стояла перед задачами крупного градостроительного диапазона, такими как комплекс Ватикана и огромный собор св. Петра, как создание парадной застройки целой улицы, в связи с этим — разработка

---

[1] Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение к изучению итальянского Возрождения. СПБ, 1912; также — Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. — Л., 1930.

нового типа представительного городского дворца.

Новые задачи требовали переосмысления прошлого опыта архитектуры Возрождения в духе большей монументальности, обогащения художественных возможностей и гибкости самого языка классических форм, полноты и силы их звучания. Элемент пластической выразительности и одновременно лаконизма ордерных форм становится ведущим; впервые в Темпьетто (Браманте) зодчий Возрождения обращается к дорическому ордеру, чтобы в этой маленькой постройке воплотить идеал совершенного, пластически прекрасного объема. Римская традиция, строительная и художественная, по-новому оживает в новом критерии масштаба, в котором теперь прямо звучит масштаб древних сооружений Рима, в самой технике литого бетона, как ее понял тот же Браманте в конструкциях нового собора св. Петра. Эти достижения были результатом глубокого синтеза творческого наследия зодчих кватроченто, и прежде всего высокого идейного подъема передовых национальных сил итальянской культуры и искусства, их сплочения в задаче восстановления Рима, в чем многие тогда хотели видеть начало национального единения.

Перед лицом нараставшей угрозы иностранного порабощения и в стремлении к почти неизвестному тогда в Италии внутреннему миру восстановление Рима вырастало в общепатриотическое дело Италии, в котором Возрождение, его искусство и архитектура приходят к своим кульминационным достижениям. Впервые Возрождение поднимается до создания общеитальянского монументального стиля архитектуры. Формы строгой классики становятся его объединяющим, национальным началом; устанавливается единый ордерный язык архитектуры. Стремление к единству, беспочвенное в общественной и политической жизни Италии той эпохи, с тем большей силой осуществлялось в области архитектуры и монументального искусства. Очевидно, мы должны говорить о периоде короткой кульминации Возрождения (1500 — конец 1520-х гг.), которая приводит к созданию большого национального стиля архитектуры, чтобы затем быть резко оборванной постигшими страну трагическими событиями 1527 г. и последующим крутым поворотом в общей социально-политической обстановке страны.

По существу здесь лежит и замыкающая грань того большого культурного потока, который берет начало во флорентийском ринашименто и обрывается в Риме начала XVI в. в момент своей наибольшей полноты. То, что последовало, уже не было общим потоком. Оно представляло собой множество различных спутанных течений, в которых человеческий идеал классики, теперь иначе понятый и трактованный, составлял лишь один из компонентов новой, глубоко противоречивой эстетической доктрины. То, что обычно называют «поздним» Возрождением, уже не было таковым по своей идейно-художественной природе. Мы видим здесь традицию Возрождения, выступающую в новых формах и образах, которые создает итальянская архитектура XVI столетия. И лишь на севере в культуре и искусстве Венеции, давшей последнего зодчего-классика Италии — Палладио, Возрождение переживает свое позднее яркое цветение.

Перелом конца 20-х годов с большой очевидностью обнаруживается в резкой противоположности творчества двух величайших представителей архитектуры Возрождения первой половины XVI в. — Браманте и Микеланджело. Величие того и другого не может быть достаточно ясно обрисовано вне их взаимопротивопоставления. Это две стороны медали того, что несло в себе искусство Возрождения периода кульминации.

В творчестве Браманте — при всей его многогранности — как в фокусе отображается целостное и ясно устремленное к своим устойчивым эстетическим идеалам мировоззрение эпохи. Новая широта и пространственный размах композиций — на базе градостроительной реконструкции Рима, новый повышенный масштаб архитектуры — на базе постройки заново собора св. Петра, новые материальные возможности строительства — на базе накоплений папской казны, с другой стороны — новая обогащенность и свобода архитектурного языка благодаря более смелому и разностороннему использованию выразительности ритмико-пластических свойств ордера, в частности на основе монументальной дорики, в столь чистой и совершенной форме зазвучавшей в Темпьетто, — все это было поставлено зодчим на служение тому

сквозь столетие пронесенному идеалу прекрасного, который для Браманте до конца оставался заложенным в гармоническом созвучии всех элементов совершенного целого, в своем строе несущего правду и красоту окружающего мира обожествленной Природы. Эти эстетические начала ренессансного гуманизма архитектурно претворяются Браманте в «идеальной» композиции маленького Темпьетто и в столь же совершенной форме — в грандиозной симфонии пространств новой кафедрали Рима.

Творчество Браманте в типической форме развивало то, что несло в себе искусство Возрождения, — его народность. Образам этого зодчего в полной мере присущи свобода и непосредственность толкования классических форм архитектуры, как они стихийно возникали в эпоху Возрождения во всей своей наивной прелести, и в то же время — глубочайшее философское понимание смысла классической красоты. Эти черты стиля Браманте равно проявляются и в мягкой пластичности лоджий дворика церкви Санта Мария делла Паче, и в изысканно строгой ротонде Темпьетто. Народный дух классики Браманте, столь далекой от догм «классической» доктрины ученого гуманизма его времени, пронизывает собой весь путь прогрессивных творческих исканий мастера. В этом Браманте достойный продолжатель и завершитель великого почина Брунеллеско.

Именно завершитель, ибо сложное, глубоко смятенное и трагическое по духу творчество другого, быть может, величайшего итальянского зодчего начала XVI в. — Микеланджело, по существу уже на грани, если не за пределами архитектурного цикла, знаменующего кульминацию Возрождения.

При наличии больших исследований о Микеланджело его труднопостигаемое творчество в области архитектуры во многом остается непрочитанным. Стремления и помыслы Микеланджело как гражданина, мыслителя и художника были страстной борьбой за тот «героический» идеал человека, который был выдвинут гуманизмом Возрождения и в котором — для Микеланджело — продолжали жить лучшие традиции демократической культуры его флорентийской родины. И в собственной жизни мастер остался верен этому своему идеалу, став одним из героев обороны Флоренции в ее последней попытке спасти свои демократические свободы. Но героические образы в искусстве Микеланджело с годами становятся все более и более трагичными. В то время как Браманте в своем творчестве, внутренне уравновешенном и гармоничном, как бы пребывает в безмятежном согласии с миром окружающей жизни, Микеланджело творит, казалось, полный тревожного сознания надвигающейся катастрофы и неодолимости неизбежного. Его образы внутренне напряжены, как позы его стиснутых путами «Рабов». Неразрешимый конфликт между волей человека-творца и косной стихией, глубоко отражавший историческую действительность времени, составлял центральную проблему творчества Микеланджело. Эта тема звучит трагической нотой в новой повышенной эмоциональности его творений, в исполненных титанической силы человеческих образах его скульптур. Но в творчестве Микеланджело-зодчего поиски новых средств выразительности, адэкватных силе и эмоциональной направленности собственных творческих порывов мастера, неумолимо вели по пути разрушения основ эстетического мышления архитектурной классики Возрождения. Объективные начала красоты, заложенные в гармонической взаимосвязи ордерных элементов целого, Микеланджело приносит в жертву драматической силе эмоционального воздействия а т е к т о н и ч н о г о сочетания частей. Он подчиняет логику тектоники классического ордера задаче выражения собственного мира чувств, в тектоническом диссонансе ищет новые средства создания монументального образа, в котором этот титан Возрождения по-новому утверждал свой «героический» идеал человека.

В этом заложена глубокая конфликтность творческого метода Микеланджело-зодчего. Она свидетельствует о внутреннем переломе в мировоззрении до того целостной и ясной архитектуры Возрождения и о назревании ее кризиса в момент, когда она, казалось бы, достигла высшего подъема. В своем главном сооружении — соборе св. Петра — Микеланджело, как будто бы остается на позициях классики; он возвращается к завещанной Браманте идее центрической композиции и, отстаивая ее, именно так осуществляет постройку. Но дух гармонической соразмерности и уравновешенности частей и целого, пронизывающий

кристаллически четкую и ясную систему спокойных пространств собора Браманте, уже не живет в могучем, собранном воедино, всеподчиняющем гигантском монолите пространства собора Микеланджело. Здесь уже иные критерии прекрасного; чистые звучания консонансов классики — альбертиевская «concinnitas» сменяется образной силой микеланджеловской «terribilità». Тщетно искать закономерности классической красоты и в столь озадачивающей трактовке ордера в его знаменитом лестничном зале библиотеки Лауренциана, ибо не красота совершенной формы, как у Браманте, а образная обостренность, создаваемая намеренным нарушением тектонических закономерностей ордера, служит здесь мерилом эстетических качеств архитектуры.

Очевидно, фигуры Браманте и Микеланджело стоят в истории архитектуры по разные стороны черты, характеризующей внутренний перелом в эволюции архитектурной классики Возрождения и по существу ее конец. Этот момент естественно связывается с концом строительной эпопеи первых трех десятилетий века в Риме, ознаменованной блестящим творческим выступлением как самого Браманте, так и архитекторов круга Браманте — Рафаэля, Антонио да Сангалло Младшего, Бальдассаре Перуцци, Джулио Романо — последней плеяды замечательных зодчих, с именами которых обрывается в конце 20-х годов XVI в. в Риме высочайший творческий подъем архитектуры Возрождения. Мы можем добавить о Микеланджело: подобно тому, как Брунеллеско возвышается на стыке двух эпох — треченто и Возрождения — и равно принадлежит обеим, Микеланджело, стоящий на вершине классического искусства Ренессанса и его величайший представитель, уже сам вне его пределов. Недаром наследие Микеланджело-зодчего в наибольшей степени стало достоянием последующей архитектурной эпохи, к которой сам великий мастер не принадлежал ни по времени, ни по глубине гуманистической сущности своего сложного и далеко не раскрытого творчества.

Сложная и противоречивая картина последующего развития архитектуры Италии XVI в. неоднородна и по-разному раскрывается в архитектурной жизни ее различных культурных центров, из которых Флоренция и Рим по-прежнему сохраняют свое первенствующее значение; особняком в XVI в. продолжает стоять Венеция с ее запоздалым расцветом Ренессанса. Флоренция, колыбель классического искусства Возрождения, наиболее полно аккумулирует в себе те черты часто взаимопротивоположных тенденций, которые в целом дают типичную для Тосканы и севера Италии XVI в. картину стиля, условно обозначаемого в литературе термином «маньеризм».

Термин возник первоначально (также как термины «барокко» или «готика») из негативной оценки искусства и архитектуры XVI в. В этом времени видели только инерцию ренессансной классики, глубокая художественная правдивость которой постепенно исчезала за внешней виртуозностью и изощренностью идейно опустошенной «манеры», лишь внешне продолжавшей «классические» традиции. Это толкование, отвергнутое современной наукой, было по меньшей мере односторонним. Катастрофа, постигшая Рим и Италию, и наступление реакции прервали в момент кульминации короткий расцвет классического искусства Возрождения, но не сломили еще мощного потока художественной и архитектурной жизни страны. Многочисленность новых первоклассных зодчих, созданные ими произведения и, наконец, устойчивость некоторых характерных черт, приемов и форм убеждает нас в том, что маньеризм — стилистическое явление самостоятельного историко-культурного и художественного значения. С другой стороны, маньеризм не может считаться первым проявлением грядущего барокко. Напротив, архитектурный стиль Тосканы XVI в., главным образом Флоренции, и барокко, шедшее от Рима и отразившее уже новые течения в культуре конца века, в целом противостояли друг другу в итальянском искусстве и архитектуре как два различно направленных стилевых течения. Различна породившая их общественная среда, географические центры их распространения, их идейно-художественная сущность; различны типы, облик и формы сооружений.

Общий исторический фон культуры и искусства Италии середины XVI столетия определялся нарастанием феодальной и церковной реакции, экономическим застоем, раздробленностью и потерей независимости (кроме Венеции). Искусство и ар-

хитектура в целом отражают эту специфику эпохи. Архитектура лишается широкой демократической основы — муниципального и частного строительства в городах, обслуживает узкий круг феодальной аристократии и слившегося с ней патрициата.

В этой эволюции уже с середины столетия явственно различие между Северной Италией и Римом. В городах Тосканы и областях к северу от нее архитектура носит на протяжении всего XVI в. ярко выраженный светский характер. Это — архитектура городских дворцов и загородных вилл, отвечавшая повышенным запросам в области комфорта и стремлению к эстетической утонченности. Эта архитектура несет на себе печать высокой культуры светского быта. Жилой архитектуре Рима XVI в. во многом были присущи те же черты. Но в Риме наряду со светским дворцовым строительством шло все нараставшее строительство церквей, которого почти вовсе не было тогда во Флоренции. То, что предпринималось в папском Риме, было началом грандиозной программы реконструкции церковного фонда города и создания новой архитектуры Рима как мировой метрополии обновленного католицизма. К концу века новый церковный тип определял собой лицо архитектуры барочного Рима. В этом глубокое различие путей развития стиля Тосканы и Рима в XVI столетии.

В строительстве дворцов и вилл новый социальный и политический уклад жизни итальянских городов определял эволюцию типа. Сильная власть и образцовая полиция герцога Козимо Медичи во Флоренции теперь выполняли функцию защиты приближенных герцога, которую прежде искали в собственном палаццо-крепости. Городской дворец в плане и внешнем облике все более теряет свой прежний характер неприступности. Намечается тенденция к раскрытию (в сторону сада) прежде всегда замкнутого внутреннего двора. Усложнение быта придворной светской жизни и увеличение штата прислуги вызывают введение в постройку дома одного или двух дополнительных служебных полуэтажей, обычно над главным этажом в средней или верхней части дома. Поэтому в фасаде палаццо над полосой высоких окон основного этажа часто вырастал высокий «лоб» стены с рядом низких «мезонинных» окон служебных полуэтажей. Это часто совершенно меняло традиционную систему членений фасада; бóльшей теперь обычно оказывалась верхняя часть, включавшая главный этаж и мезонины.

Искусство и архитектура в целом получают придворный характер. Иным становится облик художника-зодчего. Завершается процесс эмансипации художника от цеховой зависимости, начавшийся ранее в связи с постепенным превращением возникшей в городских коммунах культуры Ренессанса в культуру больших патрицианских центров. Обеднение среднего городского сословия и отсутствие массовых местных заказов приводит к началу странствий художников. Они стекаются ко дворам крупных феодалов, часто становятся членами высшего аристократического общества. Соответственно меняется их личный быт, повышается интеллектуальный уровень, образованность. Возросшее самосознание художника проникается образом мышления окружающей среды. Аристократический идеал «благородного» интеллигента, противопоставляемого остальной массе, становится определяющим в мировоззрении художника. Повышенную ценность приобретает теперь творческая индивидуальность художника, его художественный почерк, личная манера мастера. Различия творческой манеры отдельных художников-зодчих сменяют собой различия местного колорита художественных школ в искусстве и архитектуре времени Брунеллеско и Донателло.

Эволюция художественной личности была связана не только с новым общественным положением художника. Новой стала самая оценка искусства. Художественные произведения, создаваемые теперь для узкого круга утонченных ценителей, в большей степени, чем прежде, становятся предметом эстетского созерцания. Элемент созерцательности проникает и в архитектуру. Иной представлялась теперь художественно-образная ценность ее форм. В архитектуре XVI столетия прекрасное искали не в идеальном — само идеальное нарушалось в поисках нового прекрасного, — а в том, что несло в себе бóльший зрительный интерес, влекло к не изведанным еще эмоциям, рождало движение глаза, мысли, уводило вдаль, в конце концов, несло в себе элемент какой-то интригующей загадки. Центричность, как правило, сменяется теперь осевым, протяженным построением композиций. Всюду, где возможно, квадратный план уступает место вытянутому, круг —

удлиненному овалу. Логика ясного тектонического рассказа теперь отступает перед роскошью зрительного, сценического начала в архитектуре.

Возникают новые критерии эстетической оценки архитектурных произведений, такие, как понятия художественного своеобразия, необычности и новизны замысла, остроты сочетаний и контрастов, а в самих контрастах — изысканного изящества и лаконичности форм. Требование красоты получает свою новую конкретизацию в понятии «грации». В нем красота в отличие от ее классического толкования как гармонии и соответствия (Альберти) сводится к эстетской, вкусовой оценке субъективных моментов творчества, манеры художника, его художественной идеи. В самой художественной идее, а не в природе, как раньше, теперь были склонны видеть носителя красоты. Отсюда в теоретических воззрениях времени (например, у Ломаццо) новое отношение к пропорциям, рисунку, свету и цвету в искусстве, в них видят не столько средство познания действительности, сколько элементы субъективного творческого толкования и воплощения художественной идеи.

Тенденциям эстетствующего индивидуализма противостояла и вместе с тем с ними сочеталась иная тенденция эпохи. Середина XVI в. в Италии — время создания многочисленных художественных академий. В этом сказалось возросшее значение науки и научной мысли, в чем Италия продолжала стоять во главе европейского мира. Художественные академии в Италии XVI в. в отличие от прежних частных школ отдельных мастеров и кружков любителей при дворах тиранов и пап были крупными общественными организациями (как Академия рисунка во Флоренции, созданная Вазари в 1560 г.). Предметом научного интереса академий, в частности в области архитектуры, были прежде всего достижения великих мастеров «золотого века» — Браманте, Рафаэля, Микеланджело. Вполне естественным и законным был пиетет перед совершенством их творений и тяготение наиболее просвещенной части интеллигенции к научному освоению их мастерства, а тем самым к сохранению высоких традиций классики Возрождения (трактаты). Однако в период глубокого кризиса гуманизма, когда понимание большого человеческого содержания искусства было во многом утеряно, в центре внимания стояли не принципы, не творческие мысли и метод, а собственно приемы, «манера» великих мастеров. Эти приемы канонизировались, возводились в догму как непреложные, единственно правильные «научные» истины искусства.

Те же тенденции отличают и теорию архитектуры XVI столетия. Ранее, для Возрождения XV в. была типична неразрывная связь между наукой и искусством, теорией и практикой во всех областях творчества, включая и архитектуру. Все дошедшие до нас архитектурные труды XV в. — трактаты Альберти, Филарете, Франческо ди Джорджо Мартини, записи Леонардо да Винчи и другие основаны на широком, универсальном понимании архитектуры и наряду с вопросами архитектурной эстетики (ордер, пропорции, оптическое восприятие) включают в себя такие отрасли, как строительные материалы и техника, градостроительство, фортификация и пр. Образцом для них служит вновь найденный в 1414 г. текст античного трактата Витрувия[1]. Из него жадно извлекают «положения» античной эстетики, одновременно, изучая античные памятники, критически осваивают его.

К концу XV в. эти археологические «штудии» приобретают все более последовательный и научно-теоретический характер, о чем говорят кроме трактатов также и многочисленные альбомы архитекторов (Джулиано да Сангалло и др.) с точными обмерами и зарисовками. Появление больших теоретических трактатов (во второй половине XV в.) было результатом тесного сотрудничества новой художественно-технической интеллигенции и передовых ученых-гуманистов. Трактаты были одновременно обобщением накопленного опыта и программой для будущего. Особенно показательна в этой связи грандиозная архитектурная энциклопедия Альберти «Десять книг о зодчестве» (начата в 1450 г.). Та же широта диапазона отличает теоретическое наследие Леонардо да Винчи. В универсализме Леонардо основные тенденции архитектурной теории XV в. достигают высшего развития.

В XVI в. характер теоретической литературы резко меняется. Она теряет свой эн-

[1] Первое печатное издание в 1485 г. У нас — Витрувий. Десять книг об архитектуре, перевод Ф. А. Петровского, под общей редакцией А. Г. Габричевского, М., 1935 г.

циклопедизм и сосредоточивается на более узких проблемах теории ордера. Все усилия теоретиков направлены на то, чтобы канонизировать ордерную рецептуру. В Риме создается специальная «Витрувианская академия». Типичным представителем ортодоксального витрувианства был Себастьяно Серлио, автор большого трактата об архитектуре (1537 — 1584 г.). Но трактат Серлио еще носит следы прежнего энциклопедизма, тогда как знаменитый учебник Виньолы, виднейшего представителя наиболее строгого течения архитектуры его времени — итальянского «классицизма» XVI в., «Правило пяти ордеров архитектуры» (1562) (евангелие всего будущего классицизма) дает абстрактные схемы, никак не учитывающие реальных условий (абсолютного размера постройки, конкретного применения ордера). Здесь теория архитектуры сведена к канонизации. Теории ордеров уделено сугубое внимание и в трактате Палладио «Четыре книги об архитектуре» (1570). Но в отличие от трактата Виньолы у Палладио, а также в комментариях к Витрувию (1556) его друга Даниэле Барбаро не утрачена живая связь с реалистическими началами классики, которая ими осваивалась и через Витрувия, и через кропотливое исследование древних памятников. Последним трактатом этой поры был труд Винченцо Скамоцци «Идея универсальной архитектуры» (1615). Это не столько программа для будущего, сколько подведение итогов. Непосредственные наблюдения подводятся под традиционные, ставшие книжными, схемы и категории. Теория явно отстает от практики, что станет еще более очевидным при переходе к XVII и XVIII векам [1].

Кризис итальянского гуманизма в конце первой четверти XVI в. не означал полной его ликвидации. Хотя продолжалось перерождение одной его ветви в сторону аристократизации и кастовости, обособления от народа и ухода в мир индивидуальных переживаний, одновременно с этим развивалось другое течение, более демократическое. Оно выступало с более широким общественным и научным кругозором, чем гуманистическое течение XV в., обогащенное новым представлением о природе, вселенной и о месте человека в мире. Идея народа, так ярко сказавшаяся в творчестве Тинторетто или в реализме Караваджо, становится лейтмотивом нового гуманизма. В 70—80-х годах борьба за новые начала гуманизма выдвигает героическую фигуру Джордано Бруно. Гуманизм этого времени далек от ренессансного идеала цельной, гармонической личности. В поле его зрения теперь неразрешимые, трагические для отдельной личности противоречия между человеком, обществом и государством.

В изобразительном искусстве и архитектуре Флоренции XVI столетия эти прогрессивные силы национальной культуры не могли не получить своеобразного отражения. Само понятие классики для Флоренции с ее высокой гражданской культурой и глубоко вросшим в эту культуру великим гуманистическим искусством кватроченто несло в себе элементы народности. Флоренция XVI в. была в своей архитектуре во многом привязана к наследию мастеров кватроченто. Особенно важно в этой связи то значение, какое во флорентийской архитектуре XVI в. при всей антинародности ее ярко выраженного аристократизма имело творческое наследие Брунеллеско; к его творчеству непосредственно восходит многое в приемах и стиле ведущих мастеров флорентийского маньеризма: Вазари, Амманати, Буонталенти и др. Снова стала излюбленной идущая от Брунеллеско парусная форма свода и другие элементы. Возможно, что во всем этом сказалась эстетика маньеризма, тенденции стилизовать и эстетизировать формы раннего Возрождения. Ведь само понятие «манера», первоначально означавшее просто «способ», «прием», в дальнейшем (у Ломаццо и Арменини) получило значение, близкое понятию стилизации как необходимого условия художественной передачи натуры (в изобразительном искусстве). Тем не менее выбор Брунеллеско в качестве творческого образца говорит о многом. В сложной и неустойчивой обстановке творческих шатаний искусства XVI в. простая и ясная классика Брунеллеско была созвучна творческим исканиям многих мастеров. Вместе с тем даже лучшие из них, отражая дух времени, наследуют прежде всего «манеру» Брунеллеско. Теперь это не тектонически понятая гармония сооруже-

---

[1] Для характеристики архитектурной теории Возрождения использованы тексты неопубликованных рукописей: А. Г. Габричевского «Общая характеристика архитектуры Возрождения в Италии XV и XVI веков» и В. П. Зубова «Итальянские теоретики XV—XVI вв.». НИИ теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры.

ния, как у Брунеллеско, а часто только игра остро найденных, иногда диссонирующих соотношений и контрастов, эстетизация сплошной глади белой по цвету стены в ее остром сочетании с немногими изысканно тонкими деталями. При этом очень характерна общая плоскостность, графичность трактовки пластических элементов. Деталь вытягивается, становится хрупко тонкой. Ее форма определяется грациозностью всегда удлиненной прямой или тонко изогнутой линии. Зодчие делали по возможности более нейтральным момент взаимодействия между несомой и несущей формой.

Некоторые маньеристские признаки и детали обнаруживаются также и вне рамок собственно архитектурно - стилистического круга Тосканы XVI в., у Рафаэля и в особенности у Микеланджело. Это не раз давало повод западной науке, шедшей от формального анализа детали, видеть проявления маньеризма у названных мастеров. Таким путем рамки маньеризма непомерно расширялись, появлялась попытка рассматривать маньеризм как вневременную категорию стиля. В данном случае не учитывалось глубокое различие в эстетическом назначении архитектурной детали. У ведущих мастеров Возрождения деталь, точность ее формы и пропорций, обостренность ее пластически образной трактовки служили цели сделать тектоническую форму «говорящей», в формах сооружения создавать тектонический образ. У маньеристов аналогичные черты детали служили в основном повышению чисто зрительного «интереса». В этом принципиальное различие, исключающее какие-либо стилевые обобщения.

В общем складе декоративно-тектонических деталей сохранялось антично-классическое понимание, отличающее маньеристскую деталь от барочной. Но в арсенал классических форм теперь властно проникает элемент органической природы. Эта «натуралистическая» тенденция, особенно явная у Буонталенти, существовала параллельно с более строгой, но все же именно она, пожалуй, наиболее характерна. Самый материал деталей — камень принимает вид органической, мягкой, как бы тягучей массы. Эта черта особенно заметна в моделировке картушей, давших такой манере название «стиля ушной раковины». Тяготение к формам органической природы, хотя и несло в себе элемент просто необычного, экстравагантного, не могло не быть связано с общей тягой к природной стихии, что отчетливо проявляется в архитектурных вкусах времени. Вспомним призыв Вазари к архитектуре как естественному созданию природы (come opere di natura). Прямым ответом на этот призыв стал частый прием неполной обработки ордерных форм фасада (ср.«non-finito» в поздних скульптурах Микеланджело), когда тонко отделанные части перемежаются с глыбами необработанных квадров. Формы здания как бы вырисовываются в массиве дикой породы, эффект, которого блестяще достиг Амманати в отделке дворовых частей палаццо Питти.

Но, пожалуй, наиболее глубокой формой архитектурного отражения новых более широких горизонтов мировоззрения времени явились искания новых систем и форм пространственно развитой композиции сооружений. Они неизменно шли по линии более широкого введения элемента регулярности в качестве связующего начала. Принцип единства регулярного целого теперь включает не только само здание, но и прилежащую к нему природную среду (сад или парк). Здесь происходит некое «раскрепощение» замкнутого прежде внутри сооружения статичного пространства и прорыв его к пространству окружающей природной среды (и одновременно — новое его закрепощение в оковах регулярности). Не исключено, что в этом доля причины той необычайной тяги к динамическому, направленному, протяженному, уходящему вдаль, в идеале — бесконечному пространству. Именно в плане этих идей композиционно реализуется ставшая теперь возможной менее замкнутая планировка городского дома, которая сразу принимает формы регулярной, осевой, протяженной композиции. В плане палаццо впервые намечается регулярная сквозная ось, объединяющая вход, внутренний двор и все чаще открывающая через него перспективу вдаль. Композиция загородного сада строилась теперь на осевом развитии регулярной части сада к дикой природе.

Однако во Флоренции XVI в., когда сфера архитектурной деятельности ограничивалась узко кастовыми интересами патрициата, эти прогрессивные идеи были лишены градостроительной основы. В иной форме и в иных целях они получили реальную базу позже в обстановке градостроительных начинаний шедшего к своей барочной поре папского Рима. Во Флоренции

только в Уффици эти идеи конкретно сформулированы как идеи градостроительного плана.

Особое место и значение в истории архитектуры Италии принадлежит Андреа Палладио. Как человек, мыслитель и зодчий Палладио целиком связан с культурой и искусством Италии эпохи Возрождения. Но мир его образов стоит и у истоков большого стиля эпохи просветительства, классицизма XVIII столетия. Зодчий создавал свои произведения, оперируя тектоническими категориями античной классики. Но классика Палладио внешне и внутренне иная, нежели классика Браманте и Рафаэля. Палладио чужда атектоничная грация произведений маньеризма, но также и догматичность академизма его времени.

Творчество Палладио цельно, хотя и не лишено противоречий, его идеалы ясны и неизменны. Палладио свободен от творческих шатаний маньеризма между крайностями декоративной изощренности и сурового аскетизма. «Кредо» Палладио противостоит и по-своему цельной доктрине барокко, как его антитеза. В противоположность барочному идеалу выразительного движения произведения Палладио проникнуты покоем гармонической уравновешенности. Творчеству Палладио, как и всей архитектуре Венеции, чужды идеи и метод барокко, в этом Палладио не отличается от своего современника Сансовино. Но сопоставление этих двух зодчих выявляет принципиальное различие их творческих концепций. Не случайно роль Сансовино, крупнейшего мастера, ограничивается рамками самой Венеции, тогда как творческие формулы Палладио стали достоянием последующего развития архитектуры далеко за пределами Италии, ожив в общеевропейском течении архитектуры — классицизме.

Палладио создала среда венецианских гуманистов, образованный республиканский нобилитет, денежная аристократия Венеции, ведшая независимую жизнь эпикурействующих и меценатствующих помещиков. Палладио создала обстановка свободомыслия, просвещенного гедонизма знатоков и ценителей классики (Триссино), высокого профессионализма и чистоты классических форм архитектуры (Фальконетто), во многом подготовивших формирование его стиля; далее, прямое глубокое изучение античного наследия и, конечно, Витрувий, в ком зодчий сам признавал учителя. Чувства и мысли Палладио навсегда остались прикованы к этому миру форм и образов, ибо в них самих, какими их создала античность, заключался для него идеал прекрасного в архитектуре.

Если Браманте искал живое в прошлом, то Палладио стремился оживить это прошлое как «вечно прекрасное». Гете в своих «итальянских дневниках» говорит о помыслах художника «воспроизвести жилище древних». Свои церковные постройки Палладио старался приблизить к форме старых храмов. Программу своего творчества он намечает уже в своем первом крупном сооружении — Базилике, которой зодчий дает это название, как общественному зданию римлян, мысленно стирая грань между античностью и современностью.

Насколько все помыслы Палладио пронизаны идеей возрождения «вечных» начал архитектуры античности, говорит построение его планов. Это — одна из центральных проблем творчества Палладио. Он произвел детальные обмеры римских терм и написал о них трактат. Регулярная организация их планов, построенных на полной симметрии, для Палладио навсегда осталась непременным условием соответствия композиции античному идеалу. Регулярность была для Палладио той эстетической предпосылкой, на основе которой он создавал план, гармонически связанный соразмерностью всех частей в единство высшего «идеального» порядка античных сооружений. Палладио был первым, кто практически в построении планов удовлетворял альбертиевскому условию «соразмерности».

Свое представление об идеально прекрасном плане Палладио в наиболее чистой форме воплотил в вилле Ротонде, где дал и свою транскрипцию центрически-купольного сооружения. В этом смысле в вилле проявились и общность, и отличие творчества Палладио от творчества Браманте.

В архитектуре Возрождения начала XVI в. наиболее совершенной композицией монументального сооружения представлялась центрическая, и ее воплощения, естественно, искали в главном общественном сооружении — церкви и соборе. Архитекторы Возрождения не задавались подобной целью при постройке жилого дома или виллы, где центрическая форма не отвечала бы содержанию. Иной была эстетическая

концепция центрической темы у Палладио. Самая идея центричности в Ротонде отделена от основной смысловой функции здания и существует вопреки ей, игнорируя и подчиняя себе назначение. Гете, говоря о вилле Ротонде, метко замечает: «Дом можно назвать пригодным для жилья, но не жилым». Заказчик был таким же поклонником классики, как сам зодчий; поэтому Палладио был полностью свободен. И вот в постройке виллы он взял идеальный тип композиции Возрождения, чтобы создать апофеоз «вечно» прекрасной архитектуры — гимн классическому портику. Облик виллы, гармоничный, ясный и спокойный, олицетворяет это прекрасное. Здесь на основе центрической схемы купольной ротонды Возрождения Палладио создал архитектурную «модель» эстетической концепции классицизма.

Но говоря о классицизме Палладио, нельзя отождествлять его с течением академического классицизма в архитектуре Италии XVI столетия. Классицизм Палладио чужд академизму. Каждая постройка всегда своеобразна. По словам Гете, Палладио присуща «сила большого поэта, который из правды и лжи делает третье, что нас очаровывает». И это третье — глубокая пронизанность творчества Палладио чувством живой действительности, неотделимость античного облика его построек от реальной природной среды, в которую они вписаны и которую собой преображают.

Материал наружной отделки построек Палладио — всегда простая штукатурка; кроме того, что она дешева, это было, видимо, связано с общими задачами, которые ставил перед собой зодчий. Неизменное применение штукатурки, в том числе в виллах, шло вразрез с традиционными требованиями, которые к патрицианской вилле предъявляло время: богатство наружного убранства, скромные размеры, замкнутость, великолепие материала. К виллам Палладио не применимо ни одно из этих условий; их наружный облик прост, формы свободны от всяких украшений, расположение дома открыто и непосредственно связано с окружением, в отделке — простота штукатурки. Для Палладио мера прекрасного в архитектуре была много крупнее узких рамок «сословной» красоты элегантного загородного жилища патриция. В облике своих вилл Палладио стремился раскрыть бесконечное богатство и преобразующую силу того «абсолютно» прекрасного, что для него несла в себе классика античности. Палладио мыслит античные формы архитектуры столь же близкими к повседневной жизни человека, какими они были в самой античности, проникающими весь быт, будничную сторону этого быта, но самую будничность возвышающими и облагораживающими.

Об этих мыслях красноречиво говорит весь строй палладиевых вилл. Они предназначались для крупных патрициев, богатой знати венецианской республики. Но в композиции их зодчий идет не от патрицианского загородного дома, а от традиций сельской архитектуры. Простые каменные портики и лоджии со столбами и арками, с нехитрой затиркой штукатурки по кирпичу еще и в наши дни остаются непременной принадлежностью сельского жилого дома и хозяйственных построек северной Италии. В их формах — древнеримская традиция «делового» строительства, глубоко жизненная и прочно вошедшая в обиход народной архитектуры Италии. Эти народные формы архитектуры, самой жизнью созданный тип и строй сельской усадьбы вводит Палладио в композицию аристократической виллы. Отсюда невиданная в загородном жилье «для благородных» непосредственная связь дома и служб, несложные, скромные формы построек, лишенных украшений, простая штукатурка гладких стен.

Глубокое созвучие всего «античного» склада построек Палладио эстетическим идеалам позднейшего классицизма было заложено и в ордерной концепции Палладио, новой в архитектуре итальянского Возрождения.

Брунеллеско, Браманте, Рафаэль и другие мастера Возрождения, включая Сансовино, свободно трансформировали античную систему ордера, подчиняя его строй и форму тектоническому началу несущей стеновой «коробки» сооружения. Линии и пластика ордера создавали выразительное «лицо» стеновых граней объема в целом. В этом сочетании стены и ордера основой их согласованности была стена.

И у Палладио ордер на стене никогда не «заслоняет» ее, как основу фасада. Но для Палладио представление о тектонике сооружения непосредственно связано с подлинно античным строем ордера, как он дан Витрувием — конкретизированный в классических формах античного портика. В этой античной ордерной «модели» заключалось

для Палладио идеальное воплощение понятия «ордер», который у него приобретал смысл абсолютного эстетического критерия архитектуры. Однако Палладио-классик не мыслит такой откровенной лжи, как портик с колоннами и прямым антаблементом, вплотную прижатый к стене фасада (что позже делал классицизм). Это противоречило бы художественной правде, которая присуща глубокой тектонической логике ордерных композиций Палладио. Самый массив стены зодчий пластически преобразовывал согласно тектоническому строю своей «идеальной» модели ордера. У мастеров Возрождения стена и ордер всегда даны как бы в диалоге их «двухголосного» взаимосопоставления. Палладио привел их к единству синтетического «монолога»; он слил массив стены и ордер колонн в единое пластически выразительное целое и в этом пришел (в своем позднем творчестве) к новой высокой форме диалектической связи ордера и стены, неизвестной зодчеству Возрождения. Это было ответом мастера на поиски новой выразительности архитектуры, что, в частности, иногда давало повод говорить о проникновении в позднее творчество Палладио черт барокко.

Архитектура Возрождения применяла ордер в его сочетании со стеной как тектонически ясную и выразительную систему форм: ордер делал четкой и понятной общую организацию несущей основы сооружения. Барокко, наследуя от Возрождения его принцип ордерности, подчинило ордер новой задаче — превратило его в средство выражения ритмико-пластических свойств массива самой стены, которая в барокко приобретала значение формы, определяющей образ. Барокко нивелирует образно-тектонические качества ордерных форм и первоначально сводит на нет пластическую специфику ордерной колонны как тектонической антитезы стены и — в сочетании со стеной — «метафорического» выражения ее опоры (раннее барокко — стиль пилястр!). Стена в барокко не нуждается в опорах, кроме собственного тектонически и пластически активного массива.

У Палладио, напротив, колонна не нуждается в стене. По идее она всегда сама себя несущая опора, тектонически и пластически активная. В противоположность барокко типичные для Палладио раскреповки антаблемента над колоннами (и пилястрами) служат утверждению примата ордерного начала (а не его растворения в массиве стены, как в барокко). Они закономерно вытекают из принципа тектонической нераздельности «стены-колонны», как в лоджии дель Капитанио или палаццо Вальмарана, где зодчий по-новому и в разной форме воссоздал колонный строй и ритм своей античной «модели» ордера. Стена, пластически обогащенная, полностью растворяется в организующем ее массив «идеальном» ордерном строе фасада.

Верность своему идеальному представлению об ордере объясняет особенности «манеры» Палладио и ее глубокое отличие от проявлений современного ему маньеризма в итальянской архитектуре. Палладио чужда маньеристская «игра» форм, любование деталью безотносительно к ее тектоническому смыслу. Рисунок ордерной детали у Палладио ясен и прост, при этом поверхность детали всегда «голая»; скульптурный декор размещен лишь на плоскостях стены и никогда — на элементах ордера. Для Палладио самый ордер, пластически видоизменяемый в своих формах при их переходе на стену, является основным носителем скульптурной обогащенности фасада; антаблемент — на стене обычно в виде уплощенного пояса — только на колоннах как бы пластически «расцветает». Неизменная акцентировка мотива колонны у Палладио не может вместе с тем рассматриваться как проявление якобы чисто маньеристской «зрелищности». Принципиальная особенность этого приема у Палладио заключается в той глубокой тектонической осмысленности, какую всегда имеет колонна в композициях Палладио. Зодчий стремится дать колонну в ее первичной (античной) полноте пластически полноценно звучащей тектонической формы в отличие от чисто «зрительного» понимания формы в эстетике маньеризма.

В этом примате ясного тектонического начала ордерности Палладио — классик Возрождения. С точки зрения тектонической логики сочетания колонны и стены, композиции Палладио не менее классичны, чем композиции Браманте. Но в отличие от Браманте тектоническая концепция ордера у Палладио «опрокинута» в античность. Для него понятие «ордер», как у Витрувия, идентично смыслу и формам классического ордерного строя античного портика. В этом Палладио — классицист. Именно классицистическую ордерную концепцию Палла-

дио полностью принимает позднейший европейский классицизм, как архитектурное выражение своего эстетического античного идеала.

Имена Брунеллеско, Альберти, Браманте, Микеланджело, Палладио стоят на узловых этапах общего большого пути эволюции архитектуры Возрождения в Италии. Творчество этих зодчих — мыслителей и новаторов — раскрывает его главные тенденции, не исчерпывая всей широты и богатства архитектурной эпохи в целом. Их идеалы, направление их творческих поисков, формы и образы их творений позволяют разглядеть в общем многоводном потоке слитые в нем струи и течения. Сталкиваясь, они подчас меняют направление общего движения, исчезают, возникают вновь, чтобы в творчестве бесчисленных блестящих художников — зодчих, ваятелей и живописцев, строителей и народных мастеров — предстать во всем великолепии архитектурного искусства эпохи, начинающей свою историю под небом суровой Флоренции.

ГЛАВА II

АРХИТЕКТУРА ИТАЛИИ
1420—1520 гг.

1. АРХИТЕКТУРА ТОСКАНЫ, УМБРИИ, МАРОК

Одним из наиболее передовых городов средневековой Италии и самым ранним очагом новой городской культуры, искусства и зодчества была Флоренция.

Планировочная схема Флоренции (рис. 1) четко отражает основные стадии развития города. К античному периоду относится ядро современного города, где сохранилась характерная для римских лагерей прямоугольная планировка с ярко выявленными кардо и декуманус[1] и центральной площадью на их пересечении. Средневековый период характеризуют сходящиеся лучеобразно к воротам лагеря главные дороги, улицы и свободно выросшие вокруг стен, окружавших древнее поселение, кварталы с обособленной общественной площадью и отдельно стоящим ансамблем собора. Эта территория была защищена вторым рядом стен, за пределами которых город разросся в период начавшегося экономического расцвета[2]. Здесь расположено кольцо монастырей, постепенно ставших центрами отдельных районов Флоренции.

В период с 1285 по 1388 г. город был обнесен новым кольцом крепостных стен, неоднократно реконструируемых и обновлявшихся в последующие столетия.

Многообразные социально-экономические функции городской жизни, прежде ограниченные стенами старого города, выносились за его пределы: новые ансамбли приняли на себя частично функции главного городского центра и стали сами центрами растущих периферийных районов. Наряду с этим намечалось развитие ансамблей нового типа, образовавшихся вокруг приходских церквей и дворцов самых знатных семей Медичи, Ручеллаи, Питти и других, величественные жилища которых вносили новый масштаб в застройку.

К востоку от второго кольца городских стен Арнольфо ди Камбио (как считают многие исследователи) построил церковь и первый монастырский двор Санта Кроче (1295). Однако ансамбль монастыря и площади перед ним был завершен лишь в XV в., когда Брунеллеско построил в первом дворе монастыря капеллу Пацци (стр. 68) и добавил второй двор, а в 1549 г. скульптор Франческо да Сангалло воздвиг кампаниллу (рис. 2) взамен сгоревшей в 1512 г. Возросшее значение этой площади привлекло внимание знати, поручавшей строить здесь свои дворцы лучшим флорентийским мастерам. Правильная вытянутая форма площади, а также окружение соответствовали ее новому назначению — месту празднеств и турниров.

Одним из важнейших ансамблей, расположенных к северу от городского центра, является площадь Сантиссима Аннунциата (рис. 3), восточную сторону которой занимает портик Воспитательного дома Брунеллеско. Спокойный, легкий, но монументальный по масштабу портик послужил образцом для позднейшей застройки других

---

[1] Взаимно-перпендикулярные, пересекающиеся главные магистрали.

[2] Во Флоренции в XIV в. было около 100 000 человек населения: 30 000 ремесленников-ткачей, 300 башмачников, 150 каменщиков и ковровщиков, 300 адвокатов, 100 судей, 60 лекарей, 100 фармацевтов, 80 менял и др.

1. Флоренция. План города

1 — собор Санта Мария дель Фьоре; *2* — баптистерий; *3* — площадь Синьории; *4* — палаццо Веккио; *5* — лоджия деи Ланци; *6* — Дзекка (монетный двор); *7* — улица Уффици; *8* — палаццо Гонди; *9* — Барджелло; *10* — Ор Сан Микеле; *11* — Меркато Нуово (рынок); *12* — палаццо ди Парте Гвельфа; *13* — палаццо Бартолини; *14* — палаццо Строццино; *15* — палаццо Строцци; *16* — церковь Санта Тринита; *17* — мост Санта Тринита; *18* — палаццо Корсини; *19* — палаццо Ручеллаи; *20* — лоджия Ручеллаи; *21* — церковь Сан Панкрацио; *22* — площадь Санта Мария Новелла; *23* — церковь Санта Мария Новелла; *24* — скуола Сан Паоло и лоджия Сан Паоло; *25* — палаццо Мондрагоне; *26* — церковь Сан Лоренцо; *27* — библиотека Лауренциана; *28* — палаццо Медичи-Риккарди; *29* — церковь Сан Джованнино дельи Сколопи; *30* — площадь Сан Марко; *31* — монастырь Сан Марко; *32* — казино Медичи Сан Марко; *33* — площадь Сантиссима Аннунциата; *34* — Оспедале дельи Инноченти (Воспитательный дом); *35* — церковь Сантиссима Аннунциата; *36* — монастырь Сервитов; *37* — палаццо Грифони; *38* — палаццо Джуньи; *39* — церковь Санта Мария дельи Анджели; *40* — палаццо Панчатики Хименес; *41* — церковь Санта Маддалена де' Пацци; *42* — палаццо Нонфинито (Строцци); *43* — палаццо Пацци-Кваратези; *44* — площадь Санта Кроче; *45* — церковь Санта Кроче; *46* — первый двор монастыря Санта Кроче и капелла Пацци; *47* — второй двор монастыря Санта Кроче; *48* — палаццо Барди-Бузини; *49* — мост Веккио; *50* — переходы от палаццо Веккио к палаццо Питти; *51* — палаццо Питти; *52* — палаццо Гваданьи; *53* — церковь Сан Спирито; *54* — сады Боболи; *55* — дорога к церквам Сан Сальваторе и Сан Миньято аль Монте; *56* — ворота Прато

сторон площади, завершенной к концу XVI в.

Одним кварталом западнее расположен ансамбль площади Сан Марко у монастыря Сан Марко, основанного в конце XIII в., но позже значительно реконструированного Микелоццо (стр. 78). Вокруг находились монастыри с их библиотеками, университет с лекарственным садом (1429), госпитали, богадельня. Ансамбль Сан Марко стал средоточием науки того времени.

Непосредственно у западных стен средневековой Флоренции находилась древнейшая церковь Санта Мария Новелла с монастырем (начала XIII в.), служившим резиденцией для приезжавших во Флоренцию пап. К западным воротам античного города подходили основные торговые магистрали, поэтому на площади перед церковью устраивались в дни религиозных праздников торжественные процессии и представления, а в XVI в. и конные состязания. Ансамбль

площади сложился в основном в XV и XVI вв.

На другом берегу Арно, у старых мостов Санта Тринита и Понте Веккио сложились ансамбли монастыря Сан Спирито с окружающими его дворцами и палаццо Питти с садами Боболи.

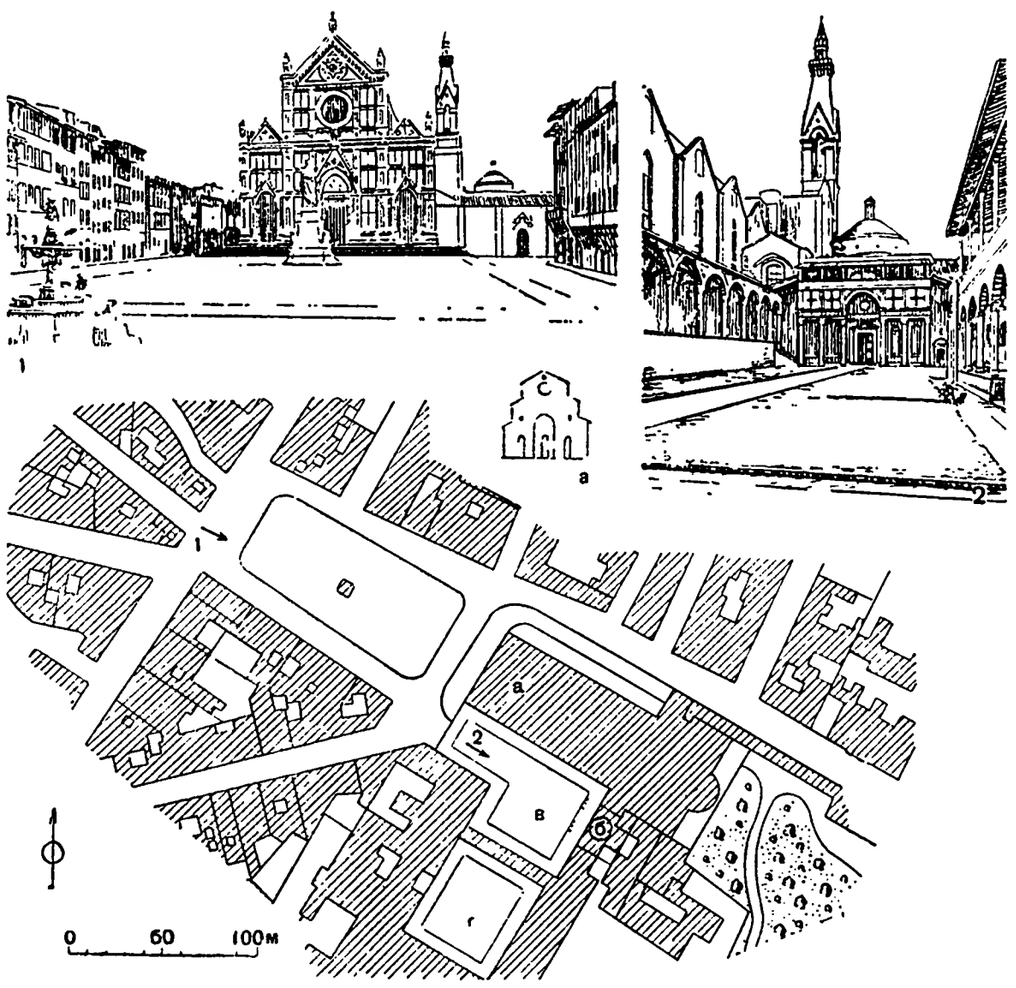
Новые центры Флоренции, выросшие на издавна обжитых местах и узлах дорог и ставшие постепенно местами общественной жизни, были непосредственно связаны с площадью Синьории и главной соборной площадью Санта Мария дель Фьоре.

Самым ранним сооружением в ансамбле соборной площади является восьмигранный баптистерий Сан Джованни, построенный в основном в XI — XIII вв. Собор Санта Мария дель Фьоре начали строить на месте более ранней церкви в конце XIII в. и с таким размахом, что завершить его удалось лишь в начале XV в. (стр. 61). Рядом с собором возвышается кампанила, начатая Джотто.

Площадь Синьории — место народных собраний, празднеств, состязаний и даже судилищ; еще в период раннего Средневековья площадь приняла на себя основные общественные функции древнего форума.

Палаццо Веккио или Синьории (1298 — 1314 гг.), как и собор, было начато Арнольфо ди Камбио. В 1376 г. рядом с собором была построена лоджия деи Ланци (приписывается Орканье), служившая первоначально парадной трибуной, а затем местом пребывания герцогской стражи.

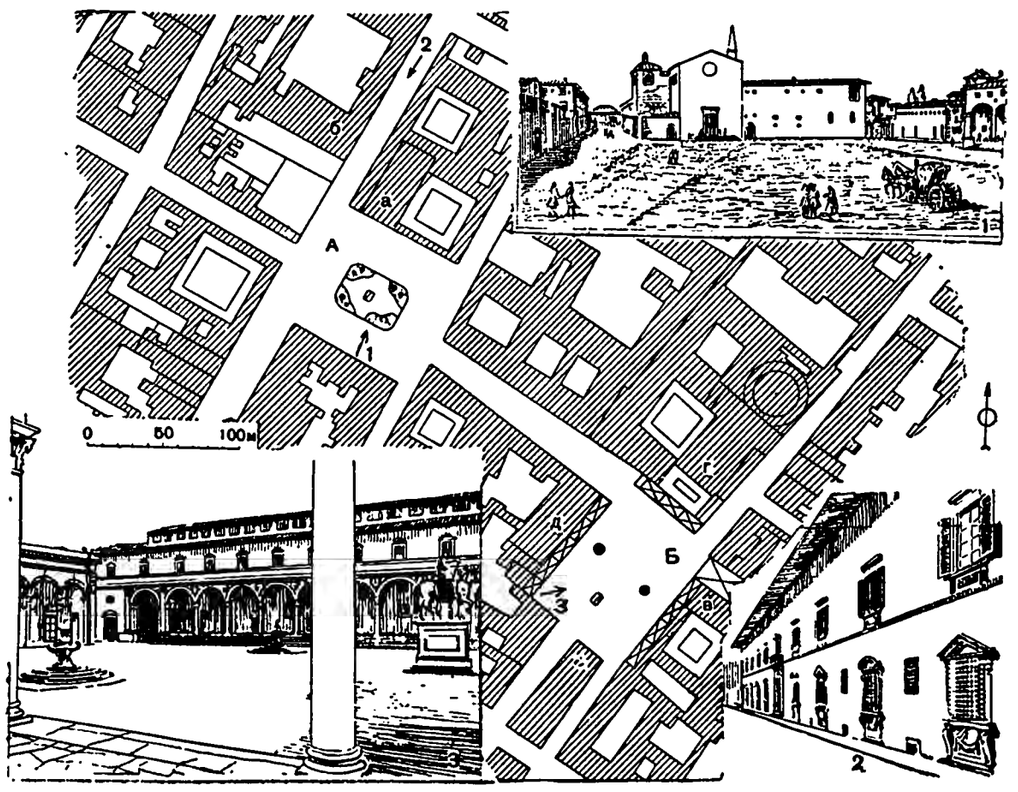
Площадь Синьории постоянно обстраивали все новыми и новыми общественными сооружениями — гильдейскими и цеховыми домами и дворцами. Значительно изменился облик площади в XVI в., когда перед палаццо Веккио были поставлены скульптуры Микеланджело и Бандинелли, фонтан Нептуна (Амманати) и конный памятник Козимо I (Дж. да Болонья), а в лоджии деи Ланци — скульптуры Б. Челлини и др. Все это приблизило масштаб ансамбля к человеку, превратив этот старый комплекс в ансамбль эпохи Возрождения. Во второй половине XVI в. Вазари, возводя новые здания для герцогских учреждений — Уффици, фактически создал новую площадь-улицу от палаццо Веккио и лоджии деи Ланци до набережной Арно. Эти изменения, как и одновременное строительство моста Санта Тринита, знаменуют принципиально новый этап в градостроительстве Италии.



2. Флоренция. Площадь Санта Кроче

а — церковь Санта Кроче (схематический фасад церкви по фреске XVI в. в палаццо Веккио); *б* — капелла Пацци; *в* — первый дворик; *г* — второй дворик. (Здесь и далее цифры у стрелок на плане обозначают видовую точку, а рисунки с такими же цифрами — вид от нее)

Здесь же, в центральном районе города, к востоку от античного кардо, слагался и реконструировался торгово - ремесленный центр новой Флоренции. Улица, включившая кардо, начинается у моста Веккио и ведет к главной соборной площади города.



3. Флоренция. Ансамбль площадей Сан Марко (*А*) и Сантиссима Аннунциата (*Б*)

а — монастырь Сан Марко (*1* — его вид по гравюре); *б* — казино Медичи; *в* — Оспедале дельи Инноченти (Воспитательный дом); *г* — церковь Сантиссима Аннунциата; *д* — портик церкви Серви ди Мария

4. Флоренция. Собор Санта Мария дель Фьоре, 1296—1470 гг. Арнольфо ди Камбио, Джотто (кампанила), Брунеллеско (купол)

На нем расположены Старый и Новый рынки. На месте старого сенного рынка напротив Каза деи Меркатанти в 1541—1551 гг. Джованни Баттиста Тассо построил лоджию Меркато Нуово (Новый рынок) для торговли овощами и цветами. Здесь же появились дома гильдий и хозяев крупнейших мануфактур.

Так среди тесной средневековой застройки возникали (сперва разрозненными вкраплениями) сооружения новой эпохи.

Филиппо Брунеллеско (1377—1446) — первый великий мастер архитектуры нового времени, крупнейший художник, изобретатель и ученый-теоретик.

Отец Филиппо, нотариус сер Брунеллеско ди Липпо Лаппи, предназначал его к профессии нотариуса, но по просьбе сына отдал его в обучение к ювелиру Бенинказа Лотти. В 1398 г. Брунеллеско вступил в цех шелкопрядильщиков (куда входили и ювелиры) и в 1404 г. получил звание мастера. В 1405—1409, 1411—1415, 1416—1417 гг. Брунеллеско ездил в Рим, где изучал памятники архитектуры. Свою творческую деятельность он начал как скульптор и участвовал в конкурсе на бронзовые двери флорентийского баптистерия. Одновременно изучал законы перспективы; ему приписывают картины с иллюзорными эффектами, изображающие площади — Соборную и Синьории (1410—1420 гг.). Брунеллеско выполнил ряд инженерных и фортификационных работ в Пизе, Лукке, Ластере, Ренчине, Стадже, Ферраре, Мантуе, Римини и Викопизано.

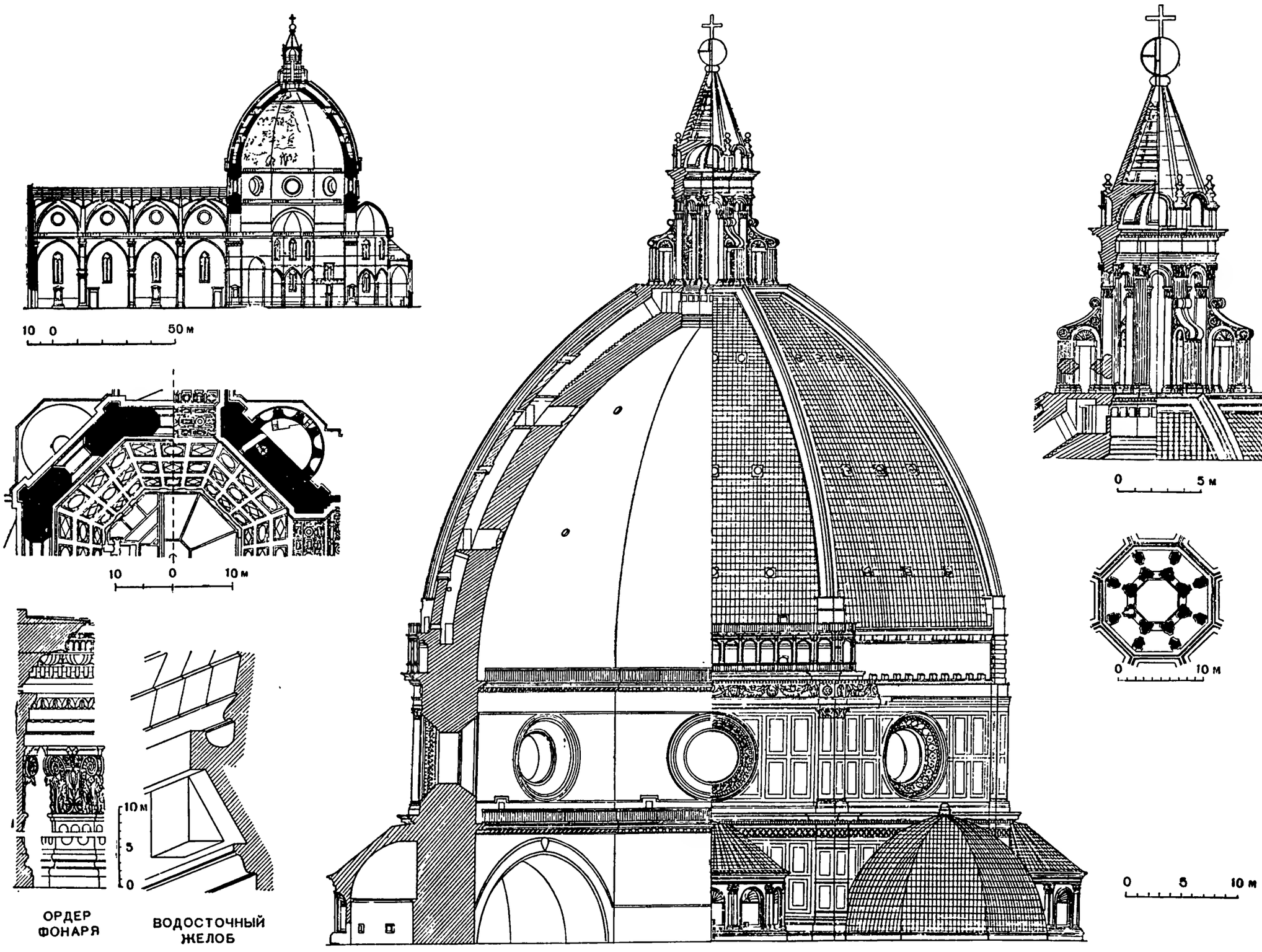
Архитектурные работы Брунеллеско во Флоренции или около нее: купол Санта Мария дель Фьоре (1417—1446 гг.); Воспитательный дом (с 1419 г.); церковь Сан Лоренцо и старая Сакристия (с 1421 г.) (проект позже перерабатывался); палаццо ди Парте Гвельфа (проект заказан в 1425 г., строительство — 1430—1442 гг.); капелла Пацци (с 1430 г.); оратория Санта Мария дельи Анджели (после 1427 г.); церковь Сан Спирито (начата в 1436 г.). Кроме того, с именем Брунеллеско связаны следующие постройки: палаццо Питти (проект мог быть выполнен в 1440—1444 гг., строилось в 1460-х гг.); палаццо Пацци (проект был заказан в 1430 г., выстроено в 1462—1470 гг. Бенедетто да Майано); капелла Барбадори в церкви Санта Феличита (1420 г.); вилла Питти в Рушано под Флоренцией; второй двор монастыря Санта Кроче (построен по измененному проекту Брунеллеско), аббатство во Фьезоле (Бадья Фьезолана, перестраивалась в 1456—1464 гг. последователями Брунеллеско).

Брунеллеско начал свою архитектурную деятельность решением самой значительной и трудной задачи, стоявшей перед строителями его родной Флоренции, — возведением купола собора Санта Мария дель Фьоре[1] (рис. 4).

[1] Собор был заложен в 1296 г. Арнольфо ди Камбио. В 1368 г. после возведения базиликальной части особое совещание утвердило модель купола, разработанную восемью «живописцами и мастерами» (не сохранилась). Фундаменты пилонов купола были заложены уже в 1380 г. В 1404 г. в состав строительной комиссии вошли Брунеллеско и Лоренцо Гиберти. В 1410 г. был закончен подкупольный барабан с круглыми окнами; роль Брунеллеско в создании барабана неясна. Конкурс моделей купола был проведен в 1418 г. Техническая модель Брунеллеско и Нанни ди Банко была утверждена лишь в 1420 г., в октябре этого года началось строительство купола. Строителями были назначены Брунеллеско, Гиберти и Б. д'Антонио. С 1426 г. Брунеллеско — главный строитель купола. Купол закончен в 1431 г., апсиды его барабана — в 1438 г., а балюстрада — в 1441 г.

Возведение купола над алтарной частью (хором) базилики, при огромных размерах перекрываемого пространства и высоте собора, оказалось непосильной задачей для предшественников Брунеллеско, причем сооружение специальных лесов представляло для них не меньшую трудность, чем сооружение самого купола. Длина собора 169 *м*,

После окончания строительства купола до верхнего кольца и освящения собора в 1436 г. был объявлен конкурс на модель фонаря; победителем снова вышел Брунеллеско. Фонарь купола был сооружен только после смерти зодчего по несколько видоизмененному его проекту. Модель фонаря купола выполнена Брунеллеско в 1436 г., но его первый камень заложен только в марте 1446 г. В строительстве фонаря участвовали Микелоццо, А. Манетти, Чаккери, Б. Росселино и Сукиелли, завершивший его в 1470 г. Главный наружный карниз и галерея у основания купола остались невыполненными. Выполненный Баччо д'Аньоло в XVI в. на одной из граней купола карниз с галереей не соответствует замыслу Брунеллеско.



5. Флоренция. Собор Санта Мария дель Фьоре, 1296—1470 гг. Продольный разрез; купол и его детали

ширина средокрестия 42 *м*, высота восьмигранного подкупольного пространства 91 *м*, а вместе с фонарем 107 *м*.

Восходящие к византийским образцам средневековые купольные постройки Италии не могли подсказать нужного решения, так как были значительно меньших размеров и имели иное устройство. Несмотря на эти трудности, замысел купола созрел еще в XIV в., что подтверждается, в частности, пояснительной запиской самого Брунеллеско [1]. Известно, что при утверждении в 1367 г. новой модели строителей обязали не отступать от нее под присягой и под страхом больших штрафов. Это усложняло и затрудняло решение чисто конструктивных и инженерных задач, которые главным образом и стояли перед Брунеллеско.

Предложения Брунеллеско по возведению купола, показанные на его модели, утвержденной в 1420 г., и изложенные в пояснительной записке к ней, почти полностью осуществлены в натуре. Мастер принимал форму и основные размеры купола (диаметр и стрелу подъема внутреннего свода), установленные моделью 1367 г. Но вопросы структуры и способы возведения купола — количество оболочек, количество несущих ребер и их толщина, конструкция оболочек и их кладки, конструкция опорного кольца купола, его крепление и связи, способ и последовательность кладки сводов без лесов [2] и пр. — были подробно разработаны и решены самим Брунеллеско (рис. 5).

Трудность заключалась не только в огромных размерах перекрываемого пролета, но и в необходимости возвести купол на высоком восьмиугольном барабане с относительно небольшой толщиной стен. Поэтому Брунеллеско старался максимально облегчить вес купола и уменьшить силы распора, действующие на стены барабана. Зодчий достиг этого посредством создания пустотелого купола с двумя оболочками, из которых внутренняя, более толстая, является несущей, а более тонкая, наружная — защитной, а также облегчением материала: от сплошной каменной кладки в основании к кирпичной в верхних частях граней (лотков) купола.

Жесткость конструкции обеспечивается системой несущих ребер, связывающих оболочки свода: восемь главных по углам восьмигранника и шестнадцать дополнительных — по два в каждой грани купола. Главные и вспомогательные ребра связаны между собой через определенные расстояния опоясывающими кольцами, в которых каменная кладка искусно сочетается с деревянными связями. Между оболочками свода помещены разгрузочные арки и лестницы.

Распор купола, свободно поставленного на относительно тонкие стены высокого барабана, не имеющего контрфорсов и открытого на всю высоту, был погашен внутри самого купола посредством упомянутых кольцевых связей, и особенно распорным кольцом из деревянных связей, расположенным на высоте 7 *м* от основания. Это крупнейшее нововведение строительной техники Возрождения сочеталось с характерным для готической архитектуры стрельчатым очертанием свода, также способствующим уменьшению распора. Существенное конструктивное значение имеет и фонарь, который, замыкая и нагружая каркасную конструкцию сомкнутого свода в его вершине, сообщает ему большую устойчивость и прочность.

Так подлинно новаторски решил Брунеллеско архитектурно-строительные (новая конструктивная система полого с двумя оболочками купола) и технические (возведение без лесов) задачи.

Несмотря на сложность и многие неясности истории флорентийского собора, новаторская роль Брунеллеско общепризнана и бесспорна. Однако историко-художественное значение купола и прогрессивные черты его архитектурного образа выходят далеко за пределы инженерно-технических задач. Посвящая Брунеллеско свой трактат о живописи, Альберти говорит, что это «...великое сооружение, вздымающееся к небесам, настолько обширное, что оно осеняет собою все тосканские народы и воздвигнутое без

---

[1] Изображение собора на фреске «Испанской капеллы» в церкви Санта Мария Новелла хотя и относится к 1365—1367 гг., т. е. ко времени новой модели собора, в соответствии с которой шло его строительство, но настолько расходится с действительным зданием, что вряд ли может служить основанием для суждения о роли Брунеллеско. Вместе с тем в пояснительной записке Брунеллеско сказано, что верхняя оболочка купола возводится «...как для предохранения от сырости, так и для того, чтобы он был великолепнее и выпуклее». Это показывает значительно более активную роль Брунеллеско в определении формы и кривизны купола, чем это обычно предполагается.

[2] На высоту 30 локтей (17,5 *м*) купол был возведен без лесов, выше — на вспомогательных кружалах.

всякой помощи подмостей или громоздких лесов, — искуснейшее изобретение, которое поистине, если я только правильно сужу, столь же невероятно в наше время, сколь, быть может, оно было неведомо и недоступно древним» [1].

Главенствующая роль, которую купол Флорентийского собора получил в городском пейзаже, его очертания и размеры полностью отвечали чаяниям флорентийцев и самым прогрессивным тенденциям в мировоззрении молодой буржуазии. Однако современное зарубежное искусствоведение, исходя преимущественно из формально стилистических соображений, настойчиво отвергает наличие художественного новаторства в куполе Брунеллеско, указывая на готический характер всей концепции (применение нервюр, стрельчатое очертание купола, шатровое завершение фонаря, характер и профилировка его деталей). Между тем, готический принцип стрельчатого нервюрного свода переработан мастером на основе новых смелых конструкций, и как раз те части композиции, которые, безусловно, принадлежат Брунеллеско, обнаруживают присущую ему свободу и смелость. Это полностью относится и к использованным им элементам ордерной системы. Таковы полукруглые малые апсиды, расположенные по диагоналям подкупольной части, с их полуциркульными нишами, обрамленными сдвоенными коринфскими полуколоннами; такова внутренняя галерея у основания купола, а главное — совершенно новая композиция восьмигранного фонаря с угловыми коринфскими пилястрами и контрфорсами в виде арок, увенчанных волютами. Главный наружный карниз под куполом остался невыполненным. Под карнизом должна была проходить галерея-аркада, но едва ли в том виде, в каком она была сделана на одной из граней в XVI в. Баччо д'Аньоло; чрезмерная размельченность придала ей спорный масштабный характер (Микеланджело раздраженно называл ее «клеткой для сверчков»).

Прогрессивное значение купола не исчерпывается применением новых конструкций и ордерных форм. Впервые в западноевропейском зодчестве внешняя форма купола определилась не только формой и перекрытием внутреннего пространства, но и осознанным с самого начала стремлением выявить это пространство во вне; впервые архитектурно-художественное значение купола определяется его наружным пластическим объемом, получившим выдающуюся роль в ансамбле города. В этом новом образе купола как монумента, воздвигнутого во славу города, воплотилась победа нового светского мировоззрения над церковным. Ведь уже в 1296 г. флорентийское правительство, поручая проектирование нового собора Арнольфо ди Камбио, наказывало ему создать такое сооружение, в котором билось бы «сердце, ставшее очень большим, ибо оно состоит из душ всех граждан, объединенных одной волей».

Купол господствовал над всей Флоренцией и окружающим пейзажем. Его значение в ансамбле города и сила его художественного «дальнего действия» определяется не только упругостью и вместе с тем легкостью его взлета, не только его абсолютными размерами, но и сильно укрупненной масштабностью частей, возвышающихся над городской застройкой: барабана с огромными сильно профилированными круглыми окнами и гладких граней свода с разделяющими их мощными ребрами. Простота и строгость форм купола подчеркнуты более мелкими членениями венчающего фонаря, что усиливает впечатление высоты всего сооружения.

Вся пластическая композиция купола и подчиненных ему больших и малых апсид, точно воспроизводящая пространственную композицию подкупольной части собора, в сущности является центрической, слабо связанной с базиликой: завершая искания, начатые еще за столетие Арнольфо ди Камбио, Брунеллеско создал первый отчетливый образ центрического купольного сооружения, который отныне стал одной из важнейших тем итальянского зодчества эпохи Возрождения. Дальнейшей разработке центрической композиции, как самостоятельной, так и в ее сочетании с базиликальным типом, посвящены были творческие усилия нескольких поколений зодчих. Флорентийский купол и купола в оригинальных центрических композициях Брунеллеско — те предпосылки, без которых немыслимы были бы ни купол Микеланджело, ни его многочисленные повторения по всей Европе в течение последующих трех столетий.

---

[1] Леон Батиста Альберти. Десять книг о зодчестве. М., 1937, т. II, стр. 26.

Наиболее полно выявились особенности нового архитектурного направления в построенном Брунеллеско Воспитательном доме (Оспедале дельи Инноченти — приют невинных)[1].

Воспитательные учреждения и приюты для подкинутых детей были еще в средневековье, обычно в церковных и монастырских комплексах. В эпоху Возрождения их число сильно вырастает, отражая гуманность и светский характер новой культуры. Оспедале дельи Инноченти Брунеллеско явился первым кру-

[1] Начат в 1419 г. по заказу цеха шелкопрядильщиков и ювелиров, членом которого был и Брунеллеско; в последний раз имя Брунеллеско упоминается в документах 1424 г., когда выстроен наружный портик, а внутри была возведена лишь часть стен. В 1427 г. строителем Воспитательного дома на три года был назначен Франческо делла Луна, работавший также в 1435—1440 гг. Согласно свидетельству предполагаемого автора анонимной биографии Брунеллеско — Антонио ди Туччо Манетти — Франческо делла Луна принадлежит крайняя южная постройка (около 1430 г.), нарушившая пропорции фасада и замысел Брунеллеско.

Воспитательный дом был открыт в 1445 г. Он построен из кирпича, стены и своды оштукатурены. Колонны, архивольты, междуэтажные тяги и все орнаментальные элементы сделаны из местного известняка (macigno). Терракотовые барельефы с изображением спеленутых младенцев выполнены Андреа делла Роббиа.

6. Флоренция. Воспитательный дом, 1419—1444 гг. Брунеллеско

7: Флоренция. Воспитательный дом. Фасад с площади Сантиссима Аннунциата

ным общественным зданием подобного типа, стоящим обособленно и занимающим видное место в городе. Композиция этого сложного комплекса, объединявшего в себе жилые, хозяйственные, общественные и культовые помещения [1], ясно строится вокруг центрального двора. Внутренний двор — неотъемлемая часть жилых домов и монастырских комплексов Италии — был мастерски использован Брунеллеско для объединения всех помещений. Квадратный двор, обрамленный легкими арочными галереями, защищающими помещения от палящих солнечных лучей, окружен различными комнатами с двумя залами по обеим сторонам глубинной оси двора (рис. 6). Входы в здание расположены по главной оси двора.

Открытая на площадь Сантиссима Аннунциата лоджия, повторяющая главный мотив дворовой аркады в монументальном масштабе и с более богатыми деталями, связывает Воспитательный дом с городом (рис. 7). Древнему мотиву арочной колоннады Брунеллеско придал облик приветливого, гостеприимного вестибюля, открытого на площадь и всем доступного. Это подчеркнуто пролетами широко расставленных стройных колонн и упругих полуциркульных арок лоджии, приподнятой на девяти ступенях по всей ее длине. Главной темой всей композиции является аркада и потому Брунеллеско не акцентирует центр фасада.

Фасад здания, расчлененный на два неравных по высоте этажа, отличается простотой форм и ясностью пропорционального строя, за основу которого принята ширина пролета аркады лоджии. Укрупненные членения главного фасада, его ширина [2] и размер пролета аркады лоджии приняты Брунеллеско с учетом размеров площади и восприятия здания со значительного расстояния (аркады вокруг небольшого внутреннего двора в полтора раза меньше наружных).

Легкость и прозрачность лоджии, ее изящество были бы немыслимы без конструк-

[1] Установить точно назначение отдельных помещений Воспитательного дома невозможно, однако размещение входов, лестниц, комнат и их размеры подсказывают, что основные обслуживающие помещения (кухня, столовая, жилье прислуги, комнаты администрации и приема детей) были расположены в первом этаже, в непосредственной связи с нижними лоджиями двора; спальни же детей и воспитателей и помещения для занятий находились на втором этаже по периметру двора.

[2] Глухие боковые пристройки заметно нарушили пропорции фасада, чрезмерно удлинив здание и усложнив его композицию.

тивного новаторства, проявившегося здесь. Выбранный Брунеллеско парусный свод, давно забытый в Италии, обладал всеми необходимыми статическими качествами: при тех же размерах основания и высоте подпружных арок, что и у крестового свода, он имел большую стрелу подъема и, следовательно, меньший распор. Это позволило сделать его значительно более тонким и легким, чем крестовый свод. Металлические тяги, расположенные в нижней части арок, связывающие колонны со стеной, помогали погасить значительную долю распора. Высокая стена второго этажа, нагружающая аркады лоджии, и заполнение пазух между арками в большей степени локализовали остальную часть распора свода.

Антаблемент, лежащий непосредственно на архивольтах аркады и на больших коринфских пилястрах, обрамляющих крайние пролеты, объединяет всю композицию не только по горизонтали, но и по вертикали. Составляя единое целое со стеной, в которой фриз условно выделен неизменным профилем, словно рамой обегающим его со всех сторон, этот антаблемент передает на аркаду нагрузку второго этажа. Легкая гладкая стена второго этажа, прорезанная метрическим рядом простых окон с треугольными фронтонами и увенчанная скромным и легким карнизом, подчеркивала глубину и просторность защищенной от солнца лоджии.

Композиционный замысел, ясно отражающий общественное назначение здания, тектоничность и простота форм, четкость пропорционального строя и соответствие застройке площади придают этому первенцу нового направления в зодчестве гармоничность, роднящую его с архитектурой античной Греции. Несмотря на то, что во всем фасаде Воспитательного дома нет ни одного элемента, непосредственно заимствованного из античных памятников, здание близко к ним по характеру благодаря своей ордерной системе, соотношению несомых и несущих частей и облегченным кверху пропорциям.

Задуманное Брунеллеско завершение правой и левой сторон фасада в точности неизвестно. А. Манетти упоминает о спаренных маленьких пилястрах и другом карнизе, которые будто бы должны были быть над пилястрами по концам фасада. Вопрос о том, в какой мере нарушен авторский замысел в замыкающих лоджию боковых арках, а также в необычном повороте главного архитрава под прямым углом вниз, к цоколю [1], остается пока спорным.

Лоджия Воспитательного дома способствовала формированию нового типа аркад, пропорции, членения и формы которых подчинены логике ордерного построения. Постепенно такие аркады стали обычными для архитектуры XV в. и в Тоскане и за ее пределами [2].

Одновременно со строительством Воспитательного дома Брунеллеско начал (в 1421 г.) перестройку и расширение старой базилики Сан Лоренцо, приходской церкви семьи Медичи.

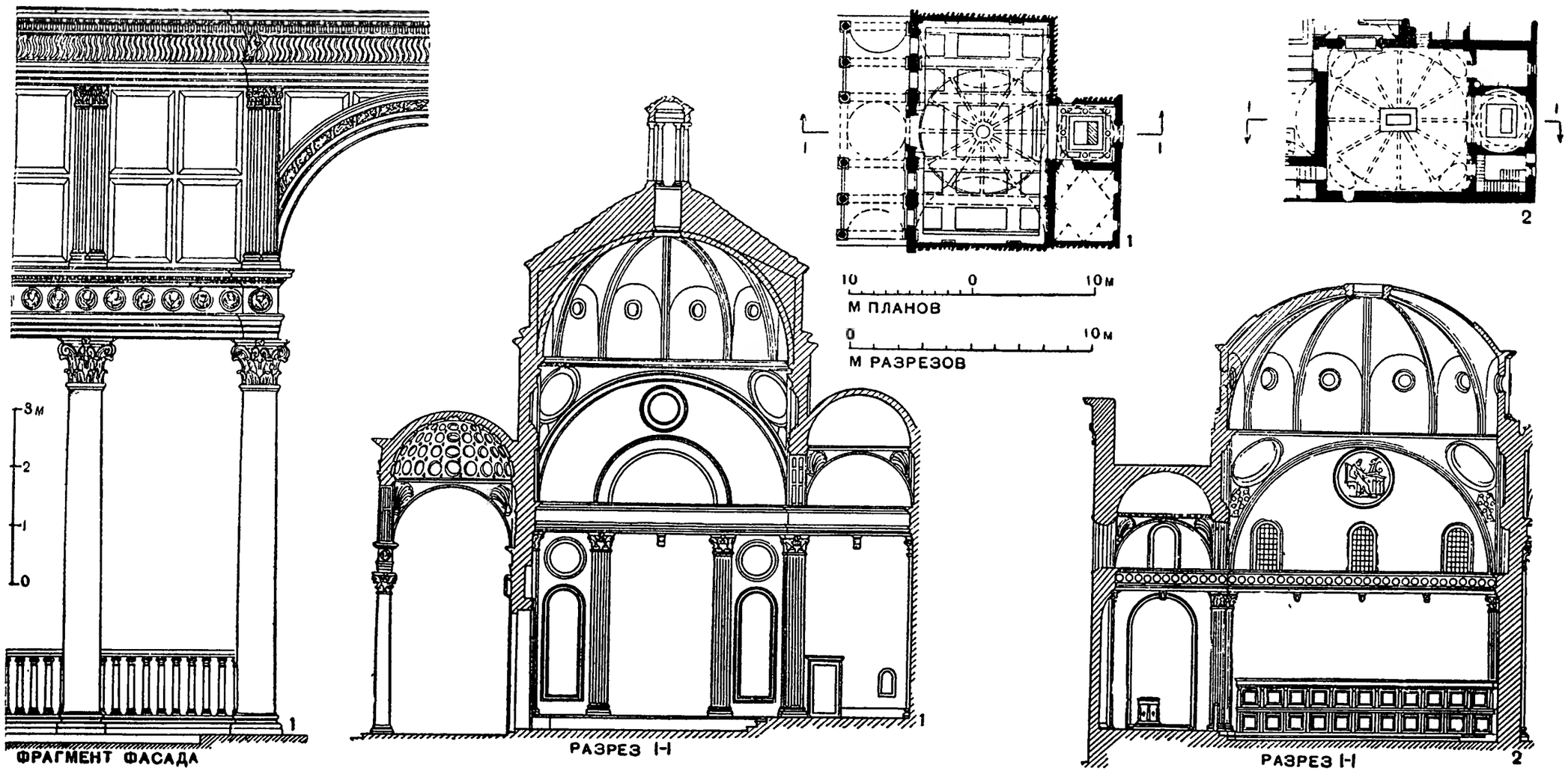
Старая сакристия (ризница) церкви Сан Лоренцо во Флоренции, законченная при жизни мастера, дает первый в архитектуре Возрождения пример пространственной центрической композиции, возрождающей систему купола на парусах над квадратным в плане помещением (рис. 8). Структура внутреннего пространства сакристии отличается четкостью и простотой. Кубическое помещение перекрыто ребристым куполом (фактически сомкнутым «монастырским» нервюрным сводом) на парусах и четырех тонких подпружных арках, несомых стеной, расчлененной ниже полным коринфским ордером пилястр.

Конструкция ребристого купола на парусах весьма оригинальна. Для того чтобы облегчить купол, уменьшить распор и осветить подкупольное пространство, Брунеллеско устроил в основаниях сильно вспарушенных граней купола вертикальные стенки с круглыми окнами. Статические преимущества заключаются в том, что вертикальные стенки, нагружая опорное кольцо купола и уменьшая распор, делают всю систему более устойчивой. Как и в куполе собора, распор зонтичного купола сакристии Сан Лоренцо погашается посредством

---

[1] Обрамление крайних пилястр (и всей лоджии) изогнутым архитравом вызывало негодование Вазари, приписавшего это «нарушение правил» помощнику Брунеллеско, Франческо делла Луна. Однако в произведениях Брунеллеско встречается немало отступлений от принятых форм, которые объясняются своеобразием его художественного мышления и условиями формирования нового стиля на основе античных и средневековых традиций.

[2] Второй двор монастыря Санта Кроче, двор монастыря Сан Марко, двор палаццо Строцци и других дворцов во Флоренции, лоджия аббатства в Фьезоле, госпиталь в Пистойе и др.; со второй половины XV в. аркады этого типа строятся по всей стране, например дворцы в Губбио и Урбино.



8. Флоренция. Брунеллеско. *1* — капелла Пацци, 1430—1443 гг.; *2* — старая сакристия церкви Сан Лоренцо, 1421—1444 гг.

хорошо перевязанного распорного кольца, устроенного в его основании и выраженного сильным профилем. Используя византийские образцы купола на парусах и нервюрную систему готики, Брунеллеско по-новому решил проблему погашения распора и создал оригинальную, необычайно простую композицию внутреннего пространства. Она поражала не столько конструкциями и последовательным применением форм античного ордера, сколько новизной всего тектонического образа, созданного посредством органичного соединения архитектурных форм и приемов, развившихся на основе арочно-сводчатой (стеновой) и стоечно-балочной (архитравной) систем конструкций [1].

Весь «остов» композиции — пилястры, архитрав, архивольты арок, гурты и ребра купола, а также наличники окон, круглые медальоны, вписанные в паруса и между концентрическими арками, кронштейны — все эти элементы выполнены из темного камня и четко вырисовываются на светлом фоне оштукатуренных стен. Резкость этого контраста, может быть, смягчалась богатой полихромией, в настоящее время плохо сохранившейся. Ордерные деления сакристии намечают основные закономерности ее композиции, придавая ей ясность, покой и легкость.

Интерьер сакристии и купол утратили тяжесть и монументальную статичность, столь характерные для купольных построек раннего Средневековья. Зодчий недвусмысленно выявил и тектоническую роль стены: маленькие консоли под антаблементом слишком широко расставленных пилястр, ставившие в тупик многих исследователей, явно не в состоянии поддержать расположенный над ними антаблемент и поэтому как нельзя лучше показывают зрителю, что антаблемент этот не настоящий, а лишь членит стену; также очевидно и то, что подпружные арки не могут поддержать купол и только обрамляют несущую стену. Такое применение ордера стало излюбленным и характернейшим композиционным приемом мастера.

Постепенным дроблением и облегчением архитектурных форм достигнуто впечатление большой глубины подкупольного пространства и выявлены закономерности тектонического взаимодействия между несущими и несомыми частями сооружения. Этому способствуют также убывающие

[1] Древнеримское зодчество пользовалось в основном лишь механическим сочетанием стены и сводов с ордером, который «приставлялся» к несущим столбам и играл чисто декоративную роль.

снизу вверх размеры основных членений сакристии и распределение света в интерьере, сосредоточенного в куполе, освещенном круглыми окнами (в настоящее время они заделаны).

Композиционные и конструктивные приемы, примененные в старой сакристии церкви Сан Лоренцо, Брунеллеско совершенствовал и развивал в капелле Пацци[1], семейной молельне, предназначенной и для собраний капитула монастыря Санта Кроче (рис. 8). Это одно из самых характерных для Брунеллеско и самых совершенных его произведений. Сложное назначение капеллы требовало большого свободного пространства и относительно небольшого хора с алтарем. Немаловажное значение в планировочном решении сыграло расположение здания во дворе средневекового монастыря Санта Кроче. Брунеллеско компонует прямоугольное в плане помещение, несколько вытянутое по оси, перпендикулярной главной оси церкви, и замыкающее одну из коротких торцовых сторон двора, окруженного аркадами (см. рис. 2 и 9). Этим противопоставлением подчеркнута самостоятельность небольшой капеллы и достигнуто ее композиционное единство с монастырским двором.

Чтобы сделать внутреннее пространство и объем сооружения как можно более значительным и выделить здание из окружающей застройки, Брунеллеско мастерски подчиняет поперечно развитый интерьер и фасад объемно-пространственной центрической композиции, завершенной в центре куполом на парусах. Части прямоугольного зала справа и слева от купола уравновешиваются по главной оси здания помещениями хора и центральной части портика, также перекрытых куполами.

Возведение купола над центром прямоугольного с короткими ветвями помещения было возможно только при условии введения распорного кольца с нагружающими его стенками. Иначе распор купола воспринимался бы сводами только в одном поперечном направлении.

Высокий аттик, которым увенчан входной портик, не кажется слишком тяжелым, так как он зрительно облегчен маленькими сдвоенными пилястрами с легкими филенчатыми вставками между каждой парой. Общему впечатлению стройности и легкости способствует убывание членений фасада вверх. Цилиндрический свод над портиком перебивается в центре куполом на парусах. Погашая распор свода, высокий аттик нагружает колонны портика, чем и объясняется относительно частая расстановка колонн. В центральном же пролете фасадная арка и купол за ней позволили увеличить интерколумний почти вдвое (см. стр. 42).

В интерьере капеллы Брунеллеско развивает свой прием выявления основы композиции материалом и цветом ордера. Как и в сакристии, ордерные формы изменяются соответственно их месту и роли в композиции: небольшие выступы пилястр в углах хора мыслились, по-видимому, как выступающая часть встроенного столба; углы интерьера обработаны пилястрами, как бы переходящими с одной стены на другую.

В интерьере капеллы отсутствуют примененные в старой сакристии не совсем удачно связанные с архивольтами концентрических арок высокие полуциркульные окна над антаблементом.

Изящный рисунок темно-фиолетового каркаса на жемчужно-серых плоскостях стен создает иллюзию их невесомости. Ордер интерьера соответствует наружным членениям здания. Эта связь между интерьером и портиком капеллы проявляется и в применении раскрашенной керамики, и в общей жизнерадостной полихромии стен и деталей. Таковы, например, круглые медальоны внутри здания, украшенные майоликами Луки делла Роббиа, круглые майоликовые кассеты купола под портиком, раскрашенный терракотовый фриз с головками ангелов и др.

Наряду с центрическими купольными зданиями новаторские тенденции Брунеллеско проявились и при создании им церквей традиционного базиликального типа. Церкви Сан Лоренцо (начата в 1421г.) и

---

[1] Капелла была заказана семейством Пацци. Строительство, начатое Брунеллеско в 1430 г., закончено в 1443 г. Завершение фасада капеллы защитной крышей на деревянных столбиках — позднее; замысел автора нам неизвестен. Балюстрада в одном из интерколумниев портика — также позднейшее добавление. Скульптурные работы выполнены Дезидерио да Сеттиньяно и Лукой делла Роббиа. Рельефы апостолов внутри капеллы приписываются Брунеллеско. Здание выстроено из кирпича; колонны, пилястры, антаблементы и филенки фасада выполнены из известняка, детали интерьера — из тонкого кристаллического песчаника, а многие декоративные украшения (розетки наружного купола и круглые медальоны) из поливной и обычной терракоты.

9. Флоренция. Капелла Пацци. Общий вид, интерьер, купол

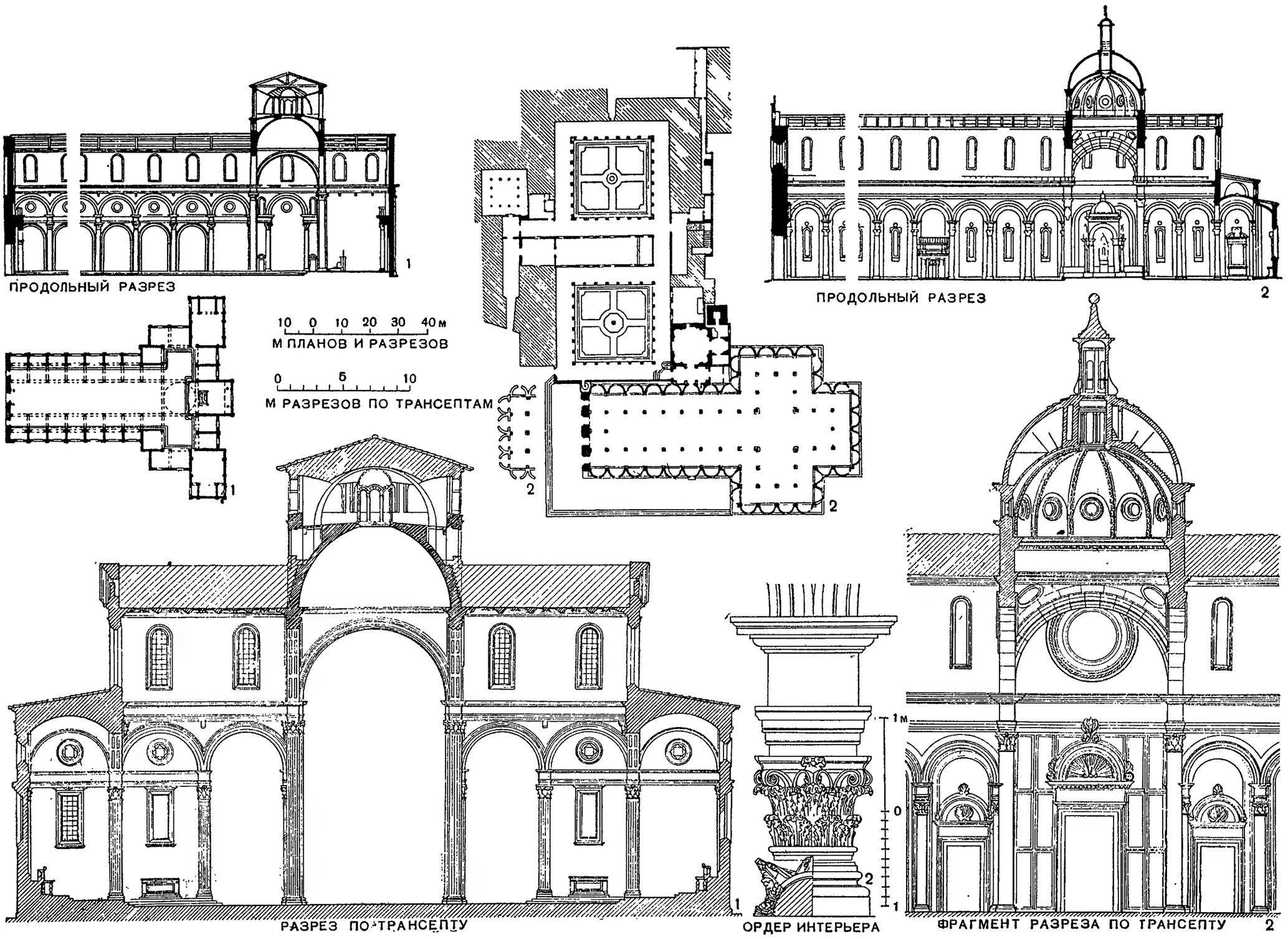
Сан Спирито[1] — самые замечательные постройки этого рода, созданные во Флоренции в эпоху Возрождения. В основу их плана положена традиционная форма трехнефной базилики в виде латинского креста с трансептом, хором и куполом над средокрестием. В церкви Сан Лоренцо эта схема существенно изменена в соответствии с новыми требованиями к планировке культовых зданий. Трансепт, обычно предназначенный для высших духовных лиц и феодальной знати, окружается теперь семейными молельнями богатых горожан. Капеллы флорентийских буржуа сооружаются на их средства вдоль боковых нефов, отчего интерьер церкви становится более расчлененным (рис. 10).

Нефы и трансепт церкви образуют систему связанных между собой, но четко дифференцированных зальных помещений с капеллами по периметру церкви. Таким образом, основные части церкви получили

[1] Проект церкви Сан Лоренцо, выполненный Брунеллеско почти одновременно с проектом сакристии, позже им перерабатывался. При жизни зодчего закончены старая сакристия и трансепт с хорами без купола. После его смерти строителем церкви был А. Манетти Чаккери, который, видимо, во многом изменил замысел автора.

На основании некоторых свидетельств современников ряд ученых (напр., Виллих) считают, что к первоначальному неосуществленному замыслу Брунеллеско относятся трехнефная часть церкви без боковых капелл и купол над средокрестием с окнами и фонарем.

Проект церкви Сан Спирито относится к 1436 г. (может быть, 1432 г.), строительство же началось только в 1440 г. При жизни Брунеллеско, по всей вероятности, возведены были стены боковых нефов и капелл до основания сводов, фундаменты колонн нефов. После Брунеллеско церковь строили Антонио Манетти Чаккери и привлеченный позднее Джулиано да Сангалло. Купол возведен только в 1482 г. Фасады обеих церквей выполнены не были.



10. Флоренция. Брунеллеско. *1* — церковь Сан Лоренцо, с 1421 г.; *2* — церковь Сан Спирито, с 1436 г. (слева от плана показана схема восточного фасада по неосуществленному проекту Брунеллеско)

теперь дополнительную функцию, став как бы аванзалами частных капелл.

В церкви Сан Спирито, возведенной позднее и в основном на средства монастыря, Брунеллеско меньше отделил капеллы, и, хотя новое расположение капелл и их связь с нефами, трансептом и хором имеется и здесь — внутреннее пространство воспринимается еще более ясным и целостным.

На колоннах главного нефа обеих церквей покоятся полуциркульные арки, поддерживающие стены с окнами и плоский кессонированный потолок. В обоих случаях арки опираются не непосредственно на капители колонн, а на своеобразный импост, в виде отрезка полного антаблемента, отвечающего антаблементу ордера пилястр на стенах боковых нефов. Ордер опоясывает все пространство базилики, объединяя его.

В отличие от церкви Сан Лоренцо, где пилястры боковых нефов меньше колонн главного пролета, в церкви Сан Спирито колоннада главного нефа воспроизведена на стенах боковых нефов в виде полуколонн тех же размеров. Раскреповка антаблемента над ними соответствует импостам центральной аркады, на них опираются архивольты арок и подпружные арки боковых сводов (рис. 10, 11).

Церковь Сан Спирито имеет своеобразный план: боковые нефы с прилегающими к ним капеллами образуют непрерывный ряд равных полукруглых ячеек-ниш, обходящих церковь по всему периметру, кроме входной ее части [1]. Это имеет существенное конструктивное значение: складчатая стена могла быть предельно тонкой и в то же время служить надежным контрфорсом, воспринимающим распор парусных сводов боковых нефов. Здесь Брунеллеско прямо использовал достижения позднеримской техники [2].

Ряд капелл, опоясывающих церковь, имеет вид выступающих из фасадов апсид с полуконическими крышами (наподобие апсид, расположенных под барабаном купола собора Санта Мария дель Фьоре).

11. Флоренция. Церковь Сан Спирито

Типичный для Брунеллеско мотив арочной колоннады с легкими и упругими арками, напоминающими портик Воспитательного дома (включая и угловые пилястры), разработанная им в старой сакристии церкви Сан Лоренцо и в капелле Пацци центрально-купольная система явились основой композиции интерьеров обеих базилик.

Интерьеры базилик с их арками, как будто парящими над стройными рядами колонн (чему способствует ордерный импост между капителью и аркой), плоскими кессонированными потолками, стремительным взлетом легких подпружных арок, ребристых куполов [3] и парусных сводов, уподобляются парадным интерьерам светских зданий.

Последней культовой постройкой Брунеллеско была оратория Санта Ма-

---

[1] По первоначальному замыслу Брунеллеско, полукруглые ячейки предполагались и по главному фасаду, но этим исключалось бы создание торжественного центрального входа, чего требовала церковь.

[2] В римском памятнике IV в. н. э. — храме Минервы Медики.

[3] Возведение гладкого, тяжелого и плохо освещенного купола над средокрестием церкви Сан Лоренцо явно нарушило замысел Брунеллеско.

12. Флоренция. Церковь Сан Лоренцо

рия дельи Анджели во Флоренции [1]. Эта восьмигранная внутри и шестнадцатигранная снаружи постройка — самое ран-

[1] Строительство началось, по всей вероятности, в 1427 или 1428 г. по заказу семейства Сколари. В 1436 г. здание было доведено почти до капителей внутреннего ордера, но не было закончено. Сохранились чертежи и рисунки оратории, современные и более поздние, некоторые из них приписывают Брунеллеско. Судя по ним, зодчий стремился вкомпоновать в здание помещение хора, однако его форма и сочетание с основным объемом не ясны. Составить представление о внешнем виде здания можно лишь по позднейшей гравюре.

нее центрическо-купольное сооружение эпохи Возрождения. Здесь впервые была осу-

ществлена идея „совершенного“ по форме центрического сооружения, владевшая умами зодчих вплоть до XVII в. Сложная система радиальных и поперечных стен и устоев, окружающих центральное пространство капеллы, имеет важное конструктивное значение контрфорсов, воспринимающих распор купола (рис. 13).

Эти своеобразные контрфорсы (примененные Брунеллеско и в церкви Сан Спирито) позволили сделать стены сводчатого сооружения предельно тонкими и легкими. Стенки, связывающие внешний шестнадцатиугольный контур оратории с залом, облегчены нишами, в которых устроены двери, соединяющие капеллы в кольцевой обход.

Снаружи масса стены также облегчена полуциркульными нишами. Главные опорные столбы октогона с двумя угловыми пилястрами имеют ордерное построение и поддерживают аркаду, разделяющую подкупольное помещение капеллы. Над аркадой, видимо, предполагался довольно высокий восьмигранный барабан в виде аттика, с круглым окном на каждой грани, поддерживающий сферический купол с шатровым покрытием. Таким образом, объемная композиция здания была задумана как ступенчатая двухъярусная, с постепенным нарастанием объема по высоте и от периферии к центру. Это отвечало структуре внутреннего пространства, развитие которого идет от более мелких и сложных форм капелл к крупному октогональному ядру.

Простота и завершенность композиции здания оказались в явном противоречии с его культовым назначением, так как отсутствовал хор. Дошедшие до нас чертежи, а также свидетельство А. Манетти показывают, что именно эта, почти неразрешимая задача присоединения хора к центрической композиции беспокоила многих современников. Несмотря на варианты (намеченные в чертежах), сохранившиеся части сооружения свидетельствуют об их соответствии первоначальному замыслу (капеллы с оконными проемами и наружные ниши, исключавшие возможность пристройки хора). Это сооружение Брунеллеско завершает ряд разработанных им центрических композиций.

Вопрос о роли Брунеллеско в создании нового типа дворца чрезвычайно усложняется тем, что единственное произведение этого рода, в котором авторство мастера засвидетельствовано документально,— палаццо ди Парте Гвельфа[1] — не было жилым и осталось незавершенным, а позже искажено неоднократными переделками. Впервые применив ордер в композиции дворца, Брунеллеско смело нарушил давние традиции и наметил здесь совершенно новый образ монументального общественного здания (рис. 14).

Ордер больших пилястр, оставшийся незавершенным, охватывает углы здания на всю высоту стен второго этажа. Пилястры фасадов по разрезке швов, характеру кладки и фактуре ничем не должны были отличаться от стены, являясь ее неотъемлемой частью. Расположенный на втором этаже большой зал[2] также расчленен большим ордером пилястр.

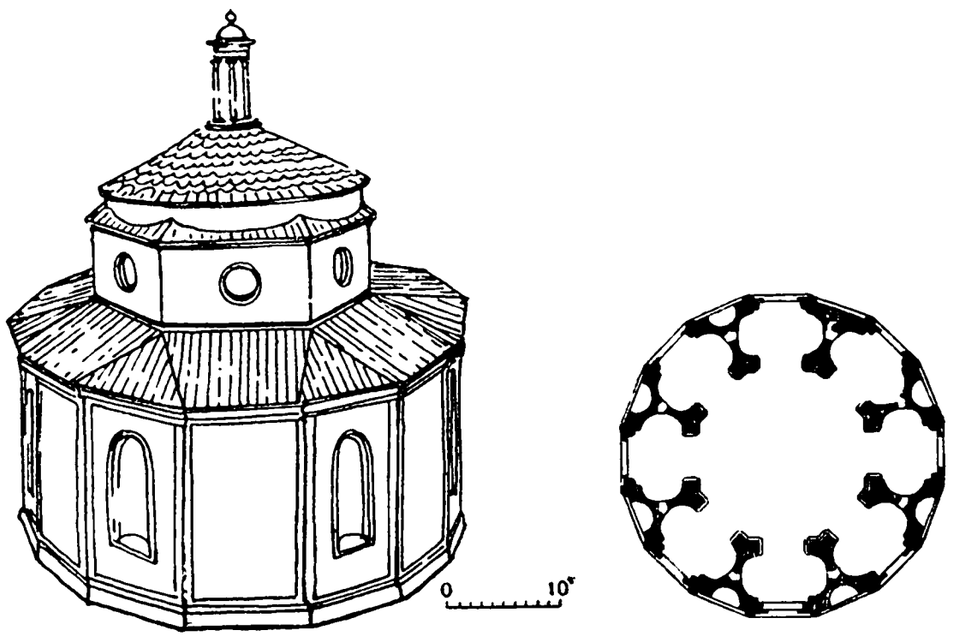
Во Флоренции сохранился ряд зданий, выстроенных если не самим Брунеллеско, то во всяком случае под его влиянием. Палаццо Питти и аббатство во Фьезоле еще со времени Вазари нередко приписывают самому Брунеллеско. Одним из таких сооружений было и палаццо Пацци[3].

---

[1] Коллегия капитанов партии гвельфов, в 1420—1452 гг. ведавшая конфискованным имуществом гибеллинской знати, предприняла перестройку своего дворца. В строительстве принимали участие Франческо делла Луна и Мазо ди Бартоломео. Здание целиком построено из темно-серого песчаника, поверхности стен мелко насечены. Наружный антаблемент и пилястры в зале сделаны из известняка.

[2] Достроен Вазари в 50-х годах XVI в.

[3] Дворец (закончен до 1445 г.) был построен для той же семьи Пацци, для которой Брунеллеско строил капеллу. Стены дворца сложены из бута и оштукатурены. Стены первого этажа относятся к более древней постройке, а рустованная облицовка и отделка производились одновременно с новой постройкой из песчаника. Автором здания называли также Бенедетто да Майано.



13. Флоренция. Оратория Санта Мария дельи Анджели, 1427—1436 гг. Реконструкция по Маркини, план

14. Флоренция. Палаццо ди Парте Гвельфа, 1430—1442 гг. Брунеллеско

Помещения палаццо скомпонованы с трех сторон вытянутого по ширине здания открытого двора, окруженного в первом этаже глубокими лоджиями. Широкая трехмаршевая лестница связывает двор со вторым этажом, где были приемные помещения с главным залом, украшенным богато кессонированным деревянным потолком, а в левом крыле — маленькая часовня. Открытые во двор лоджии третьего этажа использовались для обработки и сушки шерсти. Ко двору примыкали хозяйственные постройки и обширный сад. Главный фасад исключительно прост: над рустованным первым этажом — два гладко оштукатуренных верхних этажа с тонко и богато украшенными наличниками окон. Круглые окна позднейшего происхождения. Здание завершает легкий, сильно вынесенный деревянный карниз, резные консольные выпуски стропильных ног которого являются одним из немногих сохранившихся и поэтому драгоценнейших образцов деревянной резьбы в наружной архитектуре XV в. (рис. 15, 16).

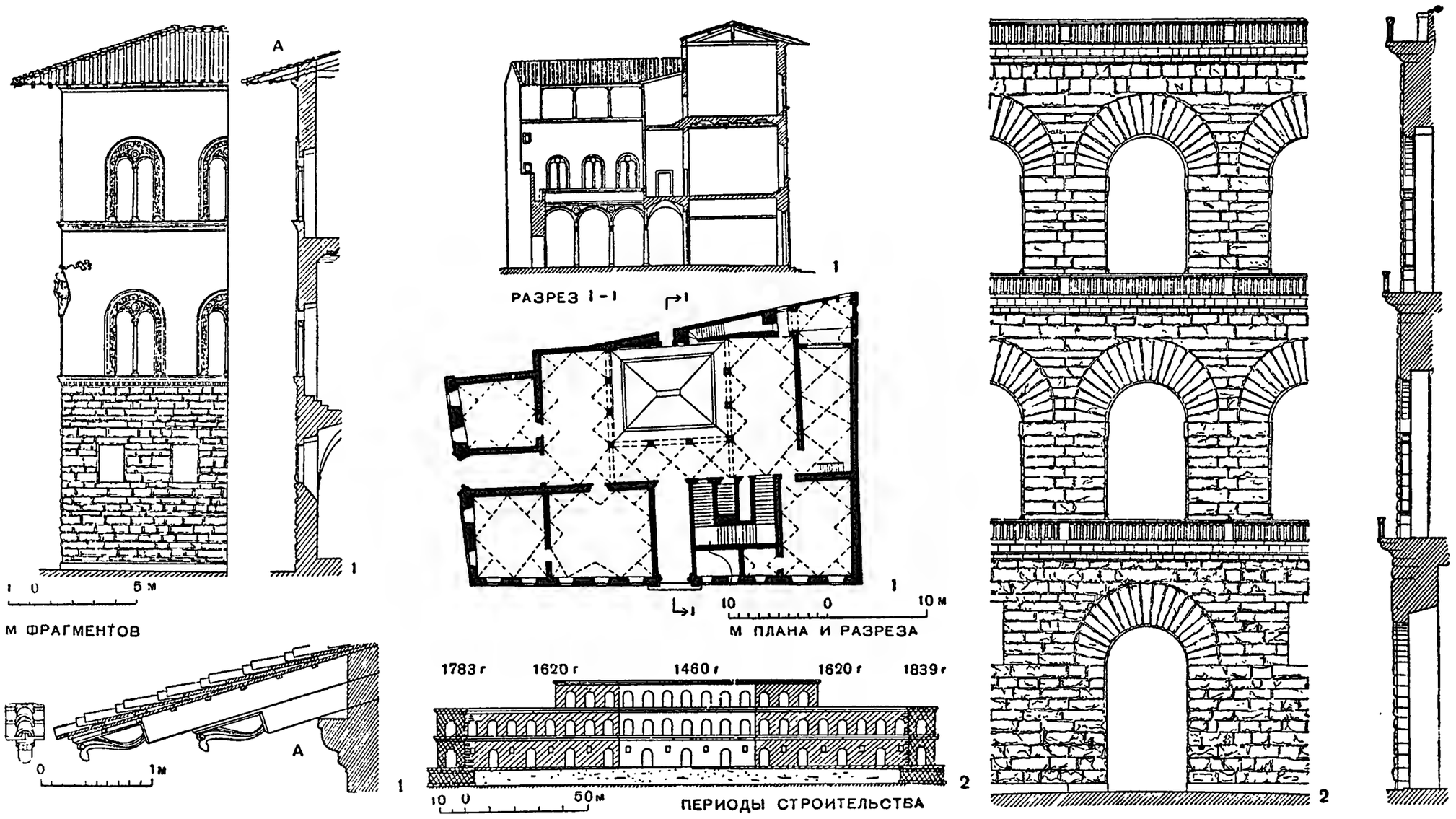
Палаццо Питти (1440—1466 гг.) [1] с его героическим масштабом и суровым обликом — явление уникальное в архитектуре итальянского Возрождения. С именем Брунеллеско дворец связывается только на основе свидетельства Вазари.

Возможно, что архитектурный образ дворца сложился в результате обращения зодчего к героическому прошлому Флоренции и ее средневековым памятникам (Барджелло, палаццо Веккио и др.). В облике палаццо сохраняются средневековые черты феодального жилища-крепости, неприступного и замкнутого. Поистине титаническая мощь этого сооружения, размеры которого выделяются даже среди крупномасштабных построек Флоренции, выражена в огромных грубоотесанных блоках его рустованной облицовки и в необычном ритме фасада; три огромные, но одинаковые по высоте и характеру кладки этажа и отсутствие сильного, завершающего все здание карниза как бы говорят о том, что могучее развитие сооружения еще не закончено, но лишь приостановилось (рис. 15, 17).

Аббатство во Фьезоле (Бадья Фьезолана) — небольшой монастырский комплекс, выстроенный спустя более десяти лет после смерти Брунеллеско (1456—1464 гг.) в живописной холмистой местности, неподалеку от Флоренции. Ансамбль, соединяющий в себе черты монастыря и загородной виллы, состоит из церкви, окруженного аркадами замкнутого дворика, большой сводчатой трапезной и группы жилых помещений Козимо Медичи (рис. 18).

---

[1] Дворец строился уже после смерти Брунеллеско. Первоначально здание имело только семь осей и три больших арочных входа в первом этаже, окна в заложенных боковых арках были сделаны позже. Боковые крылья и двор пристроены позднее. Здание построено из кирпича и облицовано каменными квадрами. Внутри здание сильно перестроено. Вазари говорит об участии в строительстве палаццо ученика Альберти — Луки Фанчелли. Здание приписывают также Альберти. О расширении дворца и о его дворовом фасаде, построенном в XVI в. Аммананати, см. стр. 245.



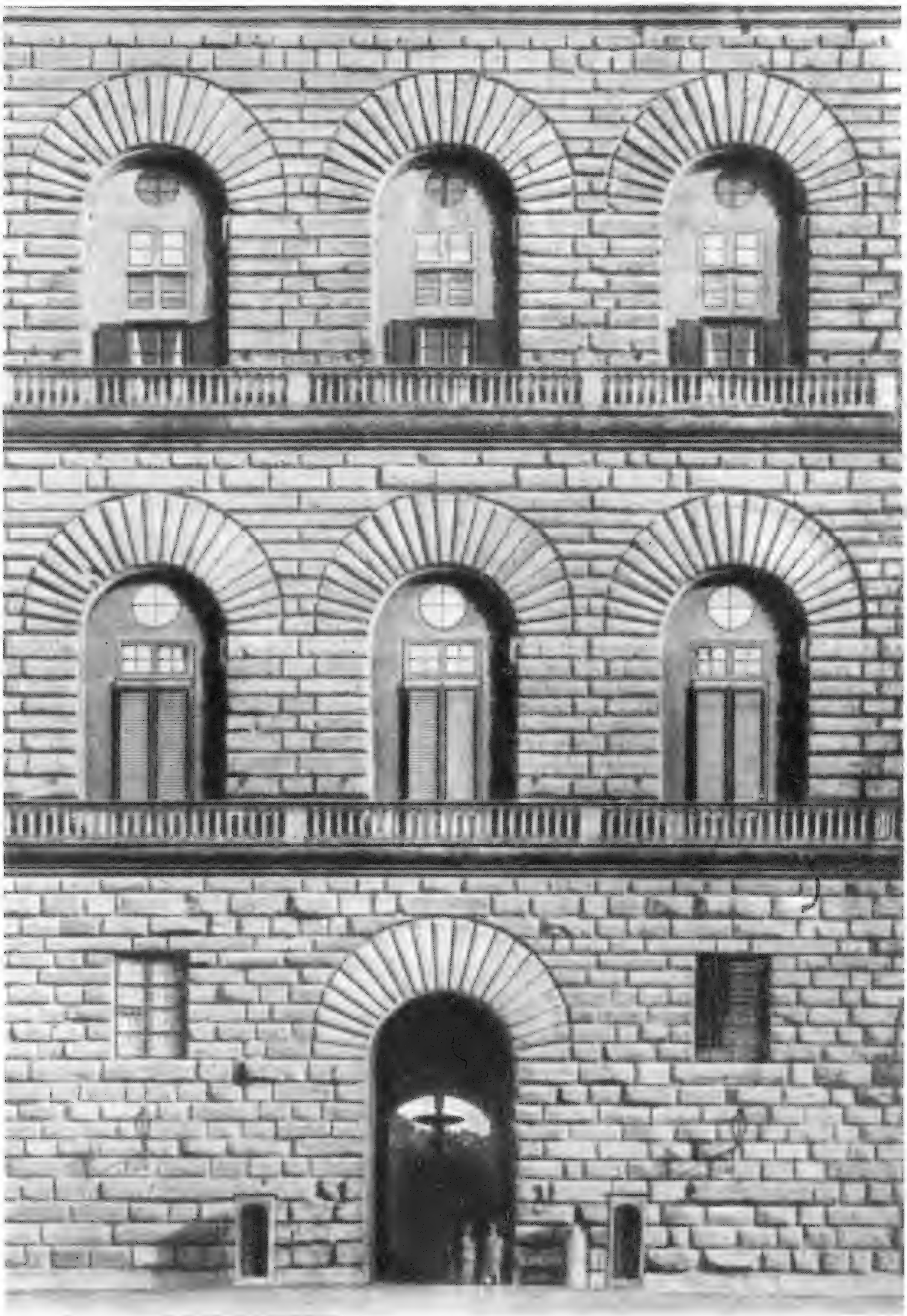
15. Флоренция. *1* — палаццо Пацци, закончено до 1445 г.; *2* — палаццо Питти, с 1440 г.

16. Флоренция. Палаццо Пацци

Расположение основных помещений вокруг открытого двора с лоджиями, мастерство, с которым сочетаются отдельные симметричные и асимметричные элементы здания, четкое выделение парадного двора в качестве композиционного центра ансамбля—все это живо напоминает Воспитательный дом Брунеллеско. В небольшой однонефной церкви можно видеть характерное для Брунеллеско сочетание глади стены с четко прорисованным темным „остовом“ композиции.

В стилистическом родстве с произведениями Брунеллеско находятся вилла в Рушано, перестроенная, по словам Вазари, Брунеллеско в 1420-х годах, и еще раз — в 1453 г., второй двор монастыря Санта Кроче (нижняя аркада профилировкой и круглыми медальонами напоминает фасад Воспитательного дома), сакристия церкви Санта Феличита (1470 г.), близко воспроизводящая композиционную схему старой сакристии церкви Сан Лоренцо и капеллы Пацци.

Смелое новаторство Брунеллеско определяется прежде всего синтетическим характером его творчества, его универсальной одаренностью как ученого, архитектора, инженера и художника, широтой его исто-



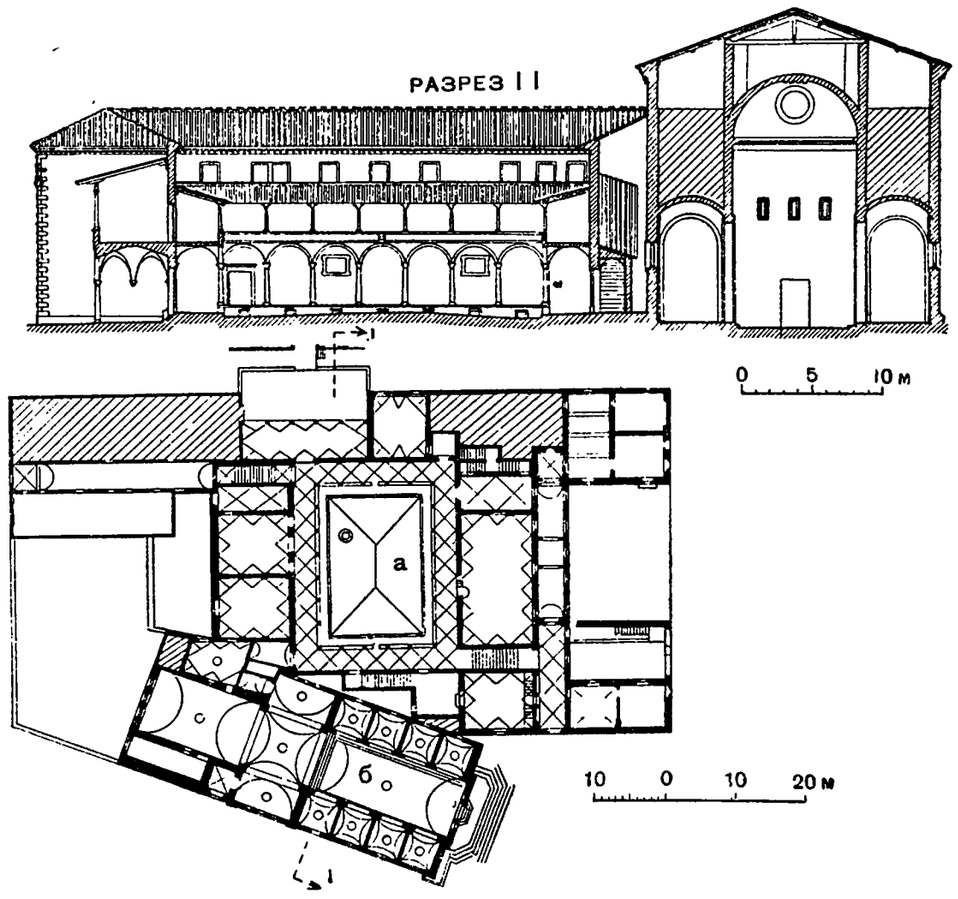
17. Флоренция. Палаццо Питти

рических, научных и практических знаний. Это помогло ему создать первые блестящие произведения нового архитектурного направления.

Брунеллеско не только обогатил архитектуру крупными инженерно-техническими нововведениями, не только сыграл решающую роль в создании новых и коренной переработке сложившихся архитектурных типов (центрально-купольные и базиликальные церкви, общественные здания, дворцы), Брунеллеско нашел новые выразительные средства для того, чтобы с небывалой полнотой и привлекательностью воплотить в зодчестве новые эстетические идеалы гуманистического мировоззрения.

Архитектурные образы Брунеллеско, помимо их большого новаторского содержания, полны обаяния личного творческого почерка этого большого художника. Ясность пространственной композиции, легкие, просторные и светлые интерьеры, элегантная легкость линий, упругий взлет полуциркульных арок, часто подчеркиваемый их повтором, преобладание пространства над массой и света над тенью, наконец, изысканность немногих декоративных деталей — вот некоторые характерные черты, которые часто объединяются в выражении „манера Брунеллеско".

Микелоццо ди Бартоломео работал во Флоренции как архитектор и скульптор.



18. Флоренция. Аббатство во Фьезоле, 1456—1464 гг.
а — двор; *б* — церковь

Микелоццо ди Бартоломео (Микелоццо Микелоцци, 1396—1472 гг.) родился во Флоренции в семье портного и в юности работал на монетном дворе. Позднее сотрудничал с Гиберти (в 1420—1424 гг. делал двери баптистерия и статую св. Матвея в Ор Сан Микеле во Флоренции) и с Донателло (наружная кафедра собора в Прато, 1425—1438 гг., купель сиенского баптистерия, 1425 г., гробницы папы Иоанна XXIII во флорентийском баптистерии, около 1427 г., и кардинала Бранкаччи в Неаполе, 1426 г.). Выполнил надгробье Арагацци (около 1437 г.) в соборе в Монтепульчано. В течение длительного времени Микелоццо был придворным архитектором семьи Медичи. Главные архитектурные работы: палаццо Медичи (Риккарди) во Флоренции (1444—1452 гг.); виллы в Кафаджоло (1454 г.) и в Каредджи (1459 г.); фасад церкви Сант Агостино в Монтепульчано (с 1432 г.); перестройка монастыря, библиотеки и церкви Сан Марко (1437—1451 гг.); работы в церкви Сантиссима Аннунциата (1444—1455 гг.) во Флоренции, палаццо Строццино там же (1457 г.); капелла Медичи в Санта Кроче во Флоренции (около 1445 г.); табернакли в церквах Сан Миньято (1447—1448 гг.) и Сантиссима Аннунциата (1448 г.) там же; перестройка двора палаццо Веккио во Флоренции (с 1454 г.); банк Медичи и, возможно, капелла Портинари в церкви Сант Эустorджо в Милане (1462—1468 гг., см. стр. 147); перестройка Княжьего двора в Дубровнике (Рагузе, 1462—1464 гг.); не сохранившаяся до нашего времени библиотека Сан Джорджо Маджоре в Венеции.

Уже ранние произведения Микелоццо обнаруживают его приверженность к архитектурному направлению, созданному Брунеллеско, и вместе с тем самобытность его дарования, несмотря на заимствование архитектурных и конструктивных приемов Брунеллеско. Усвоив основные черты нового стиля, его ясную расчлененность, тектоничность и жизнеутверждающую силу, Микелоццо вместе с тем упростил и сделал доступнее многие приемы Брунеллеско. В интерьерах Микелоццо стремился не к изысканному лаконизму Брунеллеско, но к богатству и разнообразию декора. То же заметно и в его архитектуре малых форм, к решению которой он часто подходил не как зодчий, а скорее как скульптор.

Работая совместно с Донателло над архитектурой надгробий, Микелоццо достиг большого совершенства в овладении формами (в том числе и античными) архитектурного декора. Выполненная им вместе с Донателло замечательная по композиции и декору кафедра собора в Прато основана на мастерской переработке форм развитого ордерного карниза.

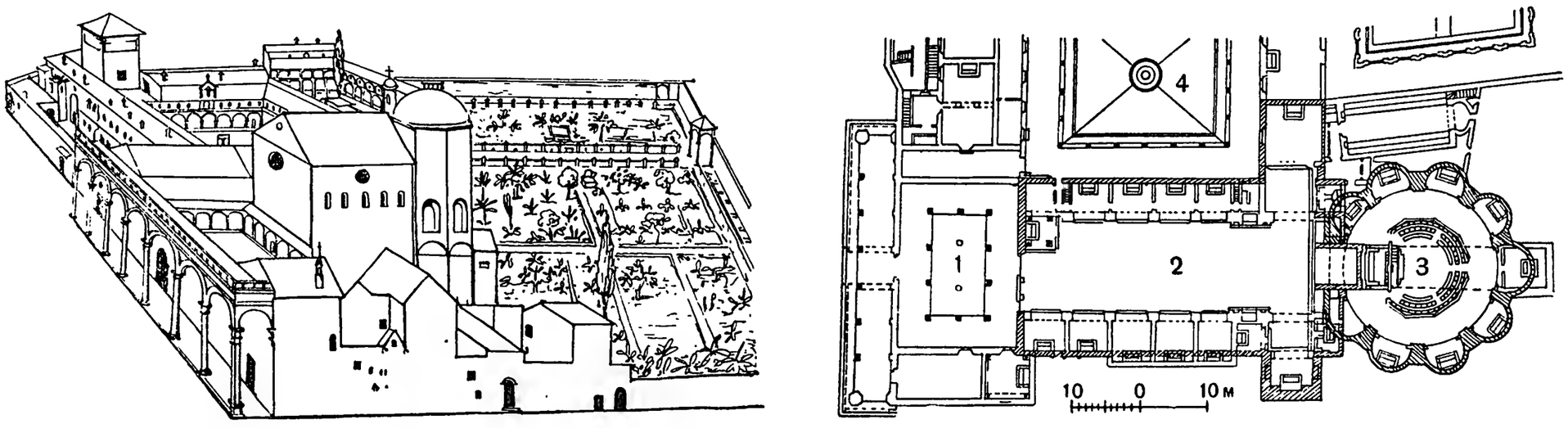
К этой работе примыкают табернакли — монументально обрамленные ниши или сени со статуями святых или реликвиями.

19. Монастырь Сан Марко. Слева — интерьер, план и разрез библиотеки (закончена в 1441 г.), справа — двор монастыря. Микелоццо

Среди светских построек следует отметить базиликальный зал библиотеки монастыря Сан Марко во Флоренции (закончен в 1441 г., рис. 19). Функциональное назначение отдельных частей зала подсказало автору удачную композицию. Относительно узкий и длинный зал (10×45 *м*) разделен на три нефа. Средний из них — главный проход — был перекрыт цилиндрическим сводом. Боковые нефы с четким делением на квадратные ячейки, перекрытые крестовыми сводами, предназначались для установки читальных пюпитров. Небольшая ширина зала была обусловлена односторонним расположением окон. Интерьер библиотеки исключительно прост и напоминает легкостью своих аркад пост-ройки Брунеллеско. Двор монастыря напоминает романские монастырские дворики. Его гладкие, светлые аркады, увитые зеленью, производят впечатление жизнерадостности и покоя.

В монастыре Сантиссима Аннунциата во Флоренции (1444—1455 гг.) Микелоццо, вдохновясь композицией, разработанной Брунеллеско для церкви Санта Мария дельи Анджели, сделал попытку присоединить к прямоугольному кораблю готической церкви центрический хор (рис. 20). Окончательные формы этой ротонде придал, однако, Альберти (см. стр. 88).

Наиболее крупный вклад Микелоццо в архитектуру Возрождения связан с его работой над городским дворцом и загород-



20. Флоренция. Монастырь Сантиссима Аннунциата, 1444—1455 гг. Микелоццо. Общий вид по современному рисунку и план церкви.

1 — атриум; *2* — главный неф; *3* — хор; *4* — монастырский дворик

21. Флоренция. Палаццо Медичи-Риккарди, 1444—1452 гг. Микелоццо. Внешний вид и двор

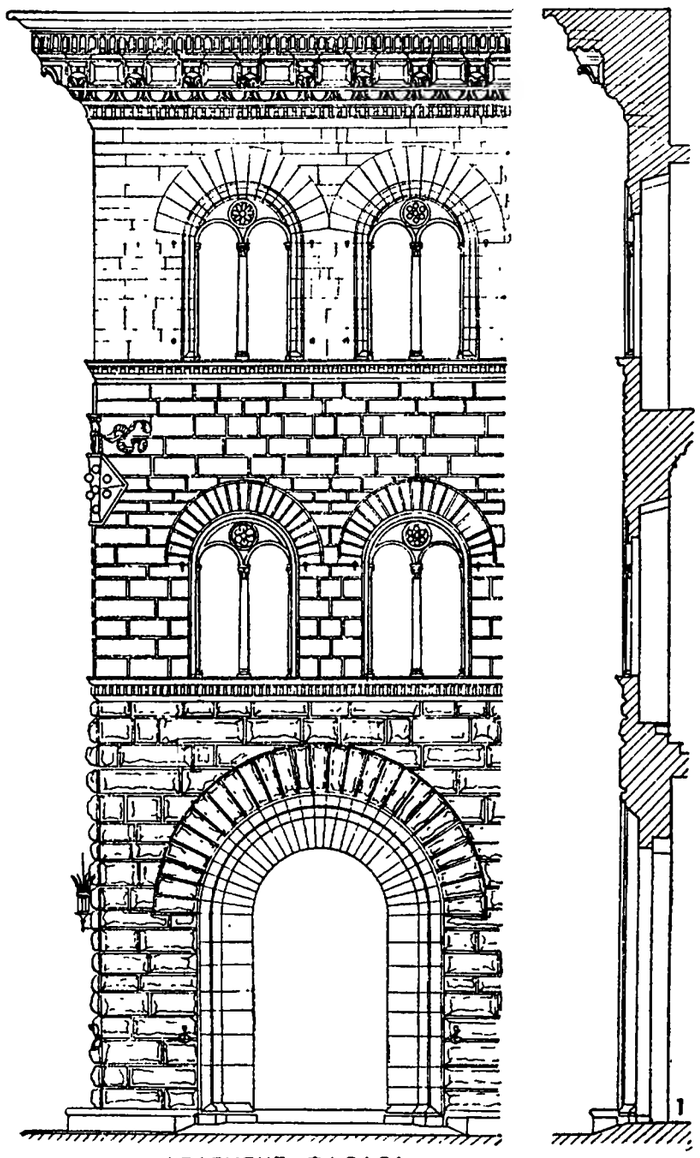
ной виллой, повлиявшими на все дальнейшее развитие этих типов зданий.

Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции [1] — наиболее значительное произведение Микелоццо. В этом величественном дворце получил свое завершение тип богатого городского жилого дома, ставший прообразом многочисленных дворцов, а затем буржуазных особняков не только в Италии, но и вне ее. Повторяя этот образец, архитекторы второй половины XV и XVI вв. добивались в каждом конкретном сооружении индивидуальной образной характеристики, но почти не изменяли основу композиции — квадратного или прямоугольного в плане трехэтажного здания с замкнутым внутренним двором, окруженным легкими аркадами лоджий (рис. 21—23).

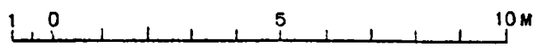
Внутренний двор палаццо Медичи с большим сводчатым проездом на улицу служит главным распределительным помещением — открытым вестибюлем. В теплом климате Италии внутренние дворы имеют большое практическое значение: тенистые галереи защищают обитателей от жгучих лучей солнца, способствуют сквозному проветриванию и создают благоприятный микроклимат.

В первом этаже были расположены кладовые, служебные помещения, группа приемных с большим зало́м, рабочие помещения хозяина и его служащих, канцелярия и др., а кроме того, конюшня; во втором этаже — парадные помещения: главный зал, богато отделанная капелла и кабинет хозяина; в третьем этаже — спальни членов семьи и многочисленных слуг. Таким образом, здесь закреплено намечавшееся уже в XIV в., но типичное для Воз-

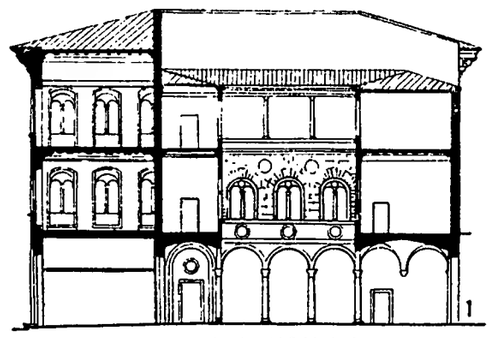
[1] Построено в 1444—1452 гг. как фамильный дворец по заказу Козимо Медичи, позднее перешло к Риккарди. Проемы угловой лоджии заложены в XVI в., обрамления окон первого этажа сделаны по рисункам Микеланджело. В первоначальном сооружении было всего десять оконных осей, боковая пристройка с семью оконными осями сделана в 1715 г. Существующие ныне лестницы построены позднее. Первоначальный проект палаццо был составлен Брунеллеско в 30-х годах, но не понравился заказчику, и модель его была уничтожена автором. Небезосновательны предположения, что в палаццо, созданном Микелоццо, в известной степени отражены замыслы Брунеллеско.



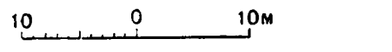
ФРАГМЕНТ ФАСАДА



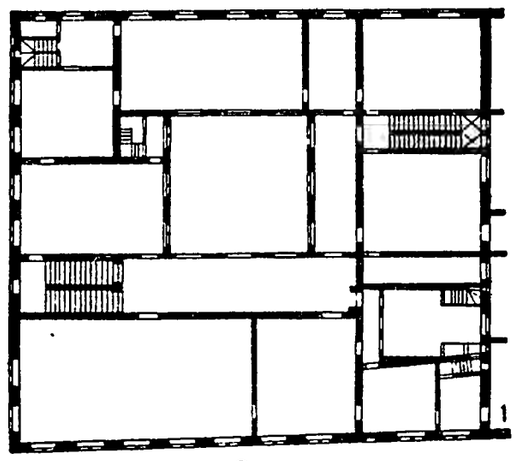
М ФРАГМЕНТОВ



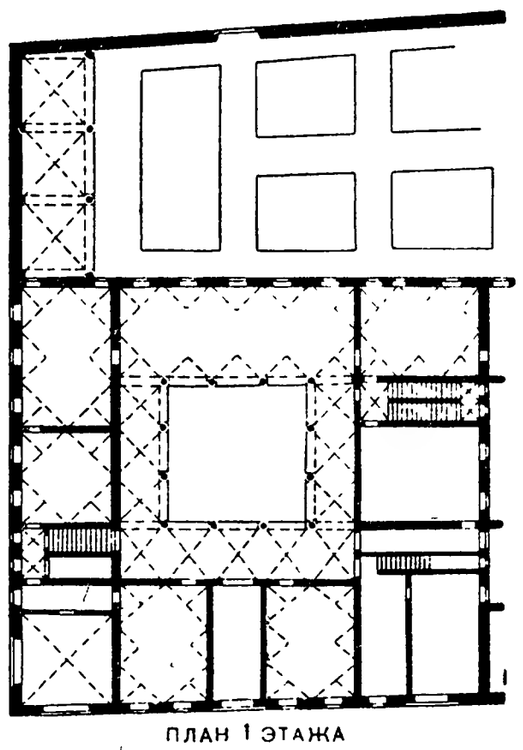
РАЗРЕЗ ПО ГЛАВНОМУ ВХОДУ



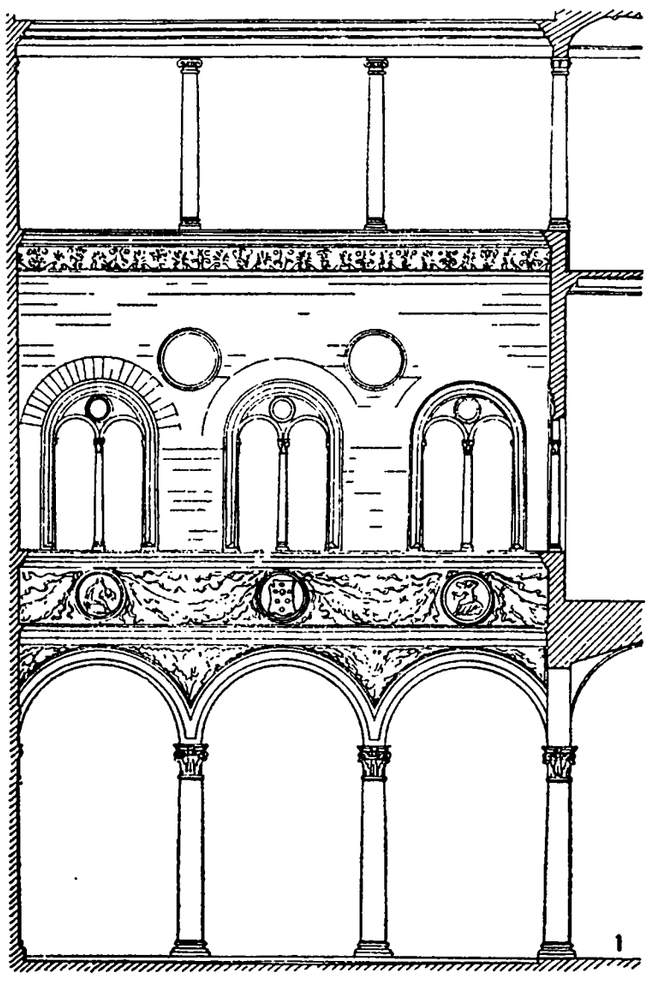
М ПЛАНОВ И РАЗРЕЗА



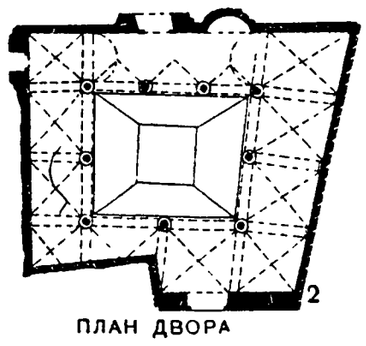
ПЛАН 2 ЭТАЖА



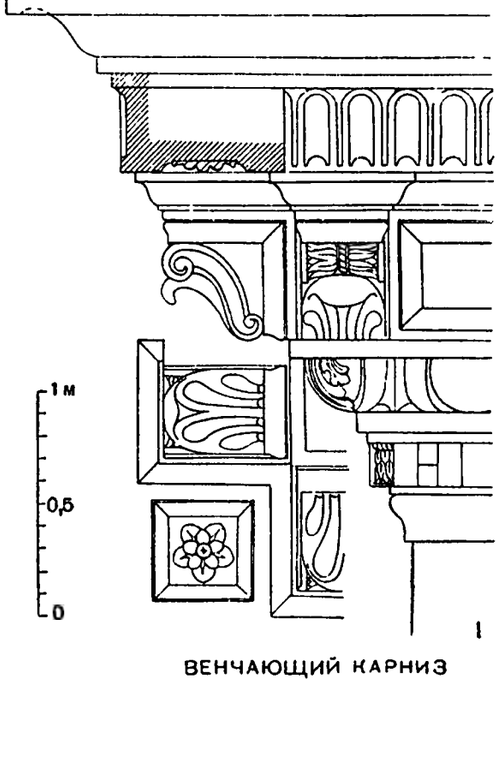
ПЛАН 1 ЭТАЖА



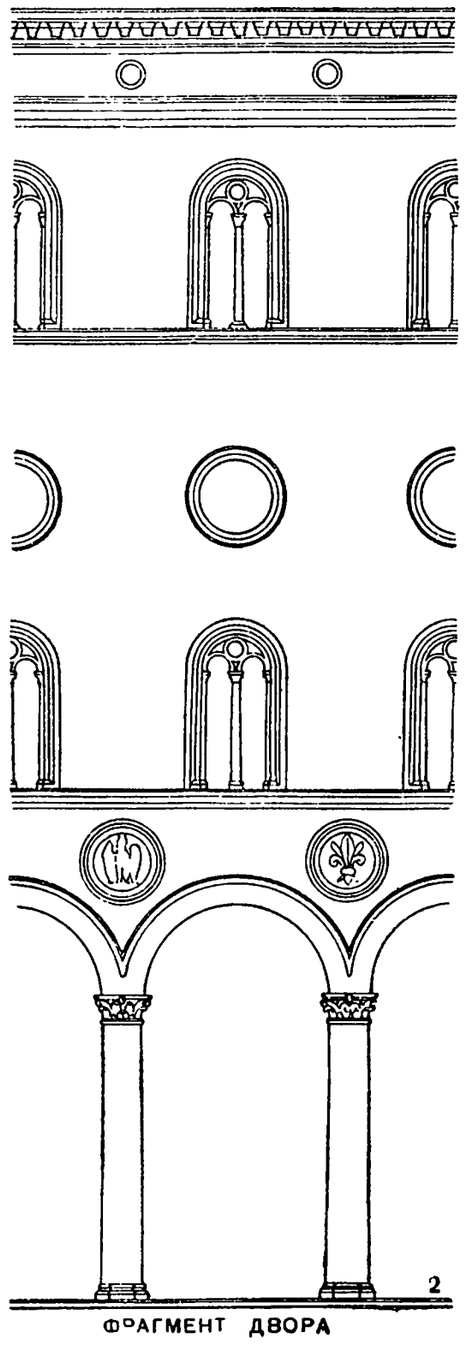
ФРАГМЕНТ ДВОРА



ПЛАН ДВОРА



ВЕНЧАЮЩИЙ КАРНИЗ



ФРАГМЕНТ ДВОРА

22. **Флоренция.** Микелоццо.
1 — палаццо Медичи-Риккарди; *2* — двор палаццо Веккио. Начат в 1454 г.

рождения распределение помещений по трем этажам.

Снаружи дворец представляет собой расположенный на пересечении двух улиц внушительный, почти кубический объем, расчлененный на три этажа и завершенный богатым ордерным карнизом. Большая высота и вынос последнего (соответственно

более 3 и 2,5 *м*), его крупные четко профилированные обломы соотносятся со всем зданием в целом. Карниз как бы останавливает движение уменьшающихся вверх этажных членений. Его пышная и тяжелая пластика эффектно контрастирует с гладью плоско рустованных стен верхнего этажа.

Палаццо Медичи сохраняет некоторые средневековые черты, характерные для более ранних флорентийских палаццо, например мощный облицованный огромными каменными квадрами первый этаж с маленькими оконными проемами, приподнятыми высоко над землей, арочные окна верхних этажей с импостами.

Одновременно в палаццо Медичи проявилось и стремление к преодолению крепостной замкнутости феодального жилища: угловая лоджия первого этажа, служившая залом для торжественных собраний и празднеств, открывалась на улицы широкими арками, напоминая о портиках, характерных для рядовой городской застройки XIII—XIV вв. В композиции фасадов господствует ясная закономерность и логичность. Характерно, что зодчий идет на значительные компромиссы, лишь бы не нарушить регулярное расположение окон: некоторые из них сделаны „слепыми", т. е. фиктивными, так как в них попадают внутренние стены или перегородки.

Существенно новой в архитектуре палаццо Медичи является своеобразная тектоническая трактовка фасадных стен, основанная на принципах ордера, но без применения его вертикальных частей. Это выражено в постепенном облегчении стены вверх, в изменении по этажам ширины и характера профилировки оконных наличников, а также формы, размера и фактуры руста и, наконец, в ордерном карнизе, соотнесенном ко всей высоте здания.

В отделке интерьеров, особенно капеллы, украшенной (в 1459 г.) знаменитыми фресками Беноццо Гоццоли, использованы разнообразные средства архитектурного и живописного декора, который у Брунеллеско был обычно более строгим и сдержанным: например сложная профилировка кессонов и карнизов, украшенных лепными и расписными ониками, бусами, розетками и разнообразным геометрическим и растительным орнаментом, широкое применение разноцветных мраморов для отделки стен и полов, общая насыщенность лепных деталей и применение полихромии.

23. Флоренция. Палаццо Медичи-Риккарди. Капелла

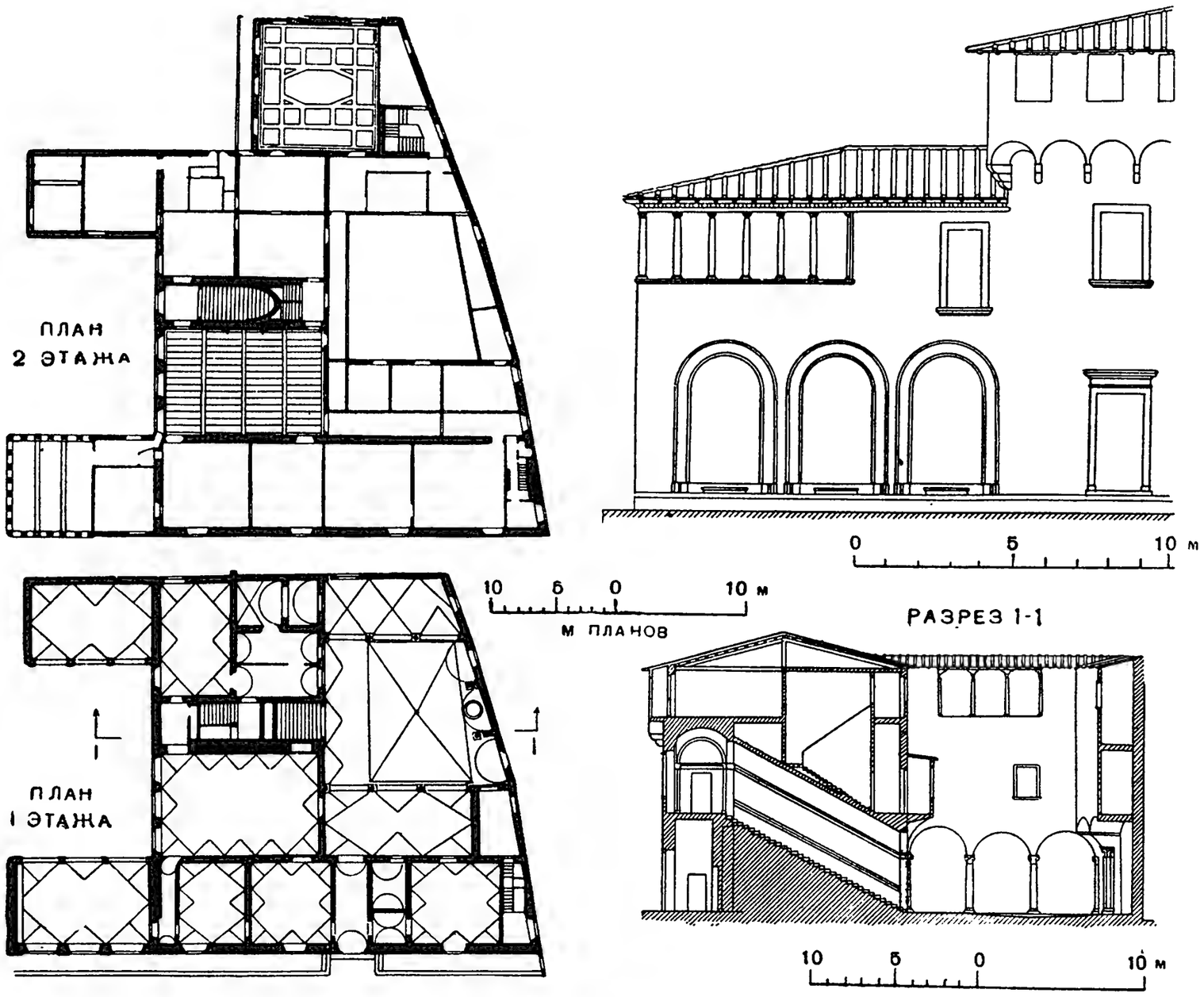
Блестящее дарование Микелоццо-декоратора проявилось в палаццо Веккио, где сложность и разнообразие отделки потолков может соперничать с пышным декором позднеримских построек.

Приписываемое Микелоццо палаццо Строццино во Флоренции по многим деталям сходно с палаццо Медичи.

Работал Микелоццо и над формированием нового типа загородной резиденции — виллы.

Вилла Медичи в Кареджи близ Флоренции[1] своей планировкой и составом помещений существенно отличается от городского палаццо: группу основных парад-

[1] Вилла XIV в. была основательно перестроена (1430 — около 1459 г.) Микелоццо по заказу Козимо Медичи. Наружные стены с поясом средневековых зубцов и машикулями остались в первоначальном виде.



24. Флоренция. Вилла Медичи в Кареджи 1430 г. — ок. 1459 г. Микелоццо

ных помещений поместили на первом этаже в непосредственной близости к саду, а жилые комнаты в наиболее изолированном и спокойном втором этаже.

В нижнем этаже, помимо зала и примыкающих к нему больших сводчатых комнат, находились: столовая, помещения для гостей (с отдельной лестницей), ряд хозяйственных помещений и капелла с сакристией. В группу парадных помещений первого этажа входили также северная и южная лоджии с аркадами (ныне частично заделаны), открытыми в сад, окружавший виллу. Во втором этаже, кроме верхнего зала, расположены изолированными группами жилые комнаты хозяина, его семьи и гостей. Третий этаж занимали служебные помещения и кладовые (рис. 24).

Сохранив общий средневековый облик виллы, Микелоццо внес много новых элементов в планировку помещений, их композицию и отделку. Например, садовые лоджии, легкие, открытые солнцу и воздуху, идеально гармонируют с садом, связывая здание с природой. Здесь Микелоццо применил — впервые в архитектуре Возрождения — своеобразный по рисунку и стройный по пропорциям ионический ордер (рис. 25). Несмотря на измельченность лоджий и их незначительные размеры, они резко выделяются на фоне средневековых частей виллы, подчеркивая противоположность эпох.

Новый по духу, человечный и уютный облик получил выстроенный Микелоццо монастырский приют Марии Магдалины в Пьян ди Муньоне (1464—1471 гг.). Ясная и спокойная архитектура этого здания органично связана с окружающей природой (рис. 26).

25. Флоренция. Вилла Медичи в Кареджи

В вилле Джованни Медичи близ Фьезоле[1] Микелоццо, не связанный прежними постройками, создал новый тип виллы, расположенной на склонах крутого холма. Основные постройки, как и примыкающий к вилле сад, размещены на двух возвышающихся одна над другой террасах, объединенных лестницами. Нижнее строение с входным вестибюлем и парадной лестницей на уровне второй террасы предназначено для хозяйственных целей, а в верхнем, главном, корпусе находились приемные и жилые помещения. Наметившаяся здесь живописная террасная планировка виллы и парка получила широкое развитие в итальянской архитектуре XVI и XVII столетий (см. стр. 345).

Микелоццо использовал народные традиции строительства сельских усадеб Тосканы и других областей Италии и ввел в свои виллы открытые лоджии и террасы, лестницы и др.

Работая во многих местах и для разных заказчиков, Микелоццо был одним из наиболее активных пропагандистов и распространителей нового архитектурного направления не только в Тоскане, но и во многих городах Ломбардии, Далмации и Венеции.

Леон Баттиста Альберти — один из наиболее одаренных людей своего времени — архитектор, живописец, поэт, музыкант, теоретик искусства и ученый.

Альберти родился в Генуе в 1404 г., умер в Риме в 1472 г. Происходил из знатной флорентийской семьи, изгнанной из родного города; получил образование в Падуе и Болонье. После амнистии 1428 г. поселился во Флоренции, но долгое время жил в Риме при папском дворе. Архитектурные работы: во Флоренции — палаццо Ручеллаи (1446—1451 гг.), лоджия и капелла Ручеллаи при церкви Сан Панкрацио (закончены в 1467 г.), хор церкви Сантиссима Аннунциата (1472—1477 г.), фасад церкви Санта Мария Новелла (1456—1470 гг.); в Римини — церковь Сан Франческо (1450—1461 гг., повреждена во время последней войны и теперь восстановлена); в Мантуе — церкви Сан Себастьяно (1460—1472 гг.) и Сант Андреа (нач. 1472 г.; купол относится к 1763 г.); в Риме Альберти приписывают без достаточных оснований палаццо Венеция и фасад церкви Сан Марко, а также участие в составлении проектов перестройки Рима при папе Николае V (см. стр. 128).

Теоретические сочинения Альберти — «Десять книг о зодчестве», «Три книги о живописи», «О статуе», «Математические забавы» и др. Трактат о движении тяжестей до наших дней не дошел. Альберти — автор ряда литературных произведений — стихов, диалогов.

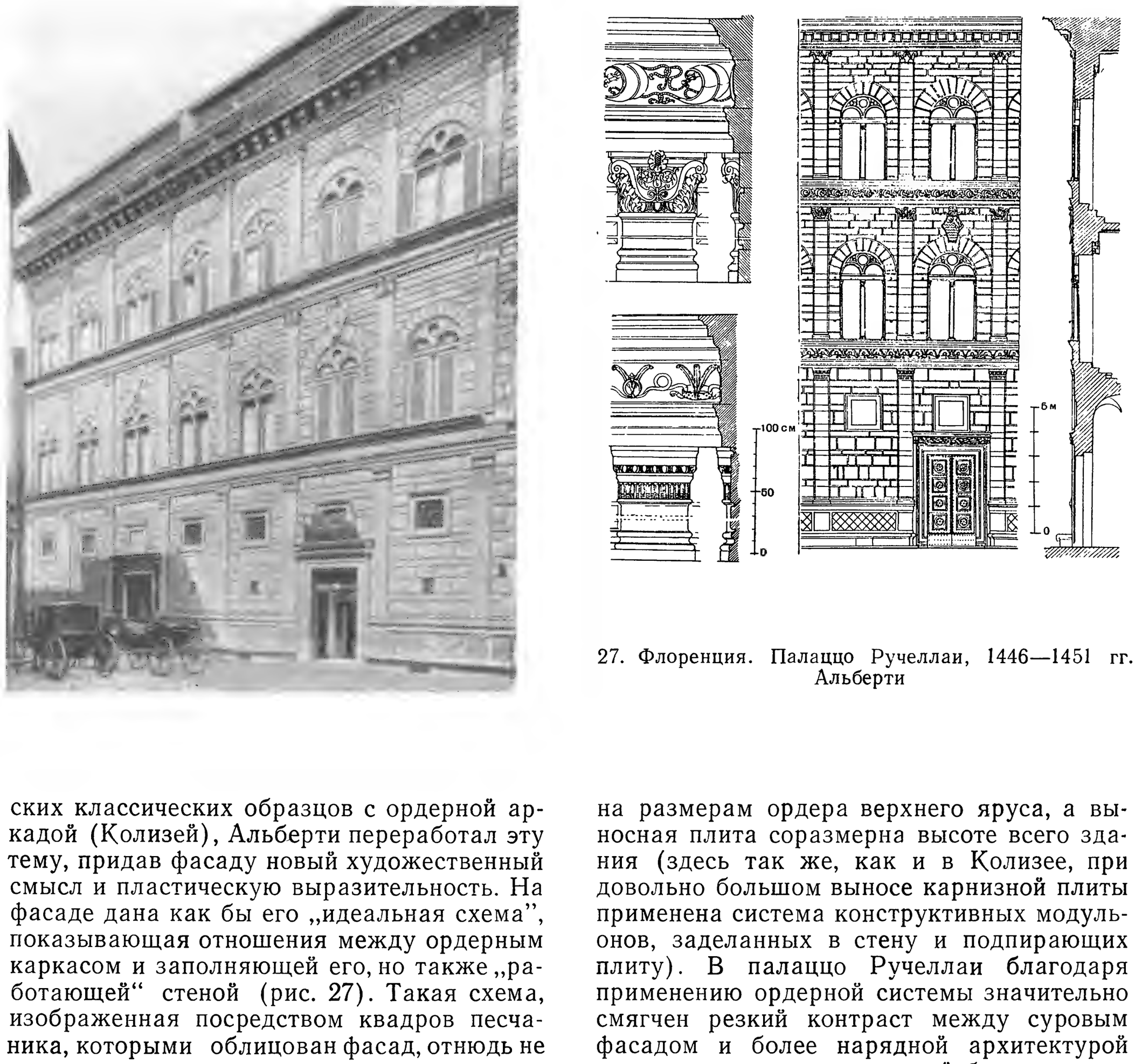
[1] Строилась в 1458—1461 гг.; значительно переделана.

26. Пьян ди Муньоне. Монастырский приют. Микелоццо

Альберти, как ученый-теоретик, исключительно широко понимавший роль архитектуры в развитии общества, интересовался в своей творческой деятельности не столько детальной разработкой задуманных им композиций и их реализацией в натуре, сколько проблемной, типологической стороной каждого проекта, предоставляя их осуществление своим помощникам.

Палаццо Ручеллаи во Флоренции[2] — одно из первых архитектурных произведений Альберти, представляет собой следующий шаг в развитии типа дворца, все более отличавшегося (особенно в своем облике) от средневекового городского жилища и все более приближающегося к жизненному укладу и вкусам разбогатевшей флорентийской буржуазии. Позднейшие перестройки дворца не позволяют в настоящее время точно установить первоначальное расположение и назначение помещений. Вместо обычного во флорентийских палаццо широкого арочного въезда во внутренний двор со стороны улицы сделан прямоугольный орденный портал. Двор палаццо имеет прямоугольную форму с аркадой по двум сторонам. В фасаде палаццо применена композиция, ставшая позднее очень распространенной: ритмическое расчленение рустованной стены трехэтажного дворца тремя ордерами пилястр. Отталкиваясь от рим-

[2] Здание строилось по заказу богатого флорентийского купца Джованни Ручеллаи. По свидетельству современников, модель дворца была выполнена его строителем Бернардо Росселино. К. Штегман предполагает, что остались недостроенными четыре крайних правых пролета и что по замыслу автора здание должно было иметь одиннадцать осей с центральным и двумя боковыми входами.



27. Флоренция. Палаццо Ручеллаи, 1446—1451 гг. Альберти

ских классических образцов с ордерной аркадой (Колизей), Альберти переработал эту тему, придав фасаду новый художественный смысл и пластическую выразительность. На фасаде дана как бы его „идеальная схема", показывающая отношения между ордерным каркасом и заполняющей его, но также „работающей" стеной (рис. 27). Такая схема, изображенная посредством квадров песчаника, которыми облицован фасад, отнюдь не дает натуралистического воспроизведения действительной конструкции; она вольно передает ее тектонический смысл в формах античного ордерного языка. Структура стены передается рустом и оконными проемами, арки которых вплотную соприкасаются с гладкой поверхностью пилястр, как бы уходящих в толщу стены, что подчеркнуто глубокими бороздами руста по сторонам пилястр. Трехъярусному ордерному каркасу соответствуют плавно убывающие кверху поэтажные членения фасада.

Этот принцип соблюден и при определении размеров главного карниза; высота его до выносной плиты, включая поддерживающую часть с модульонами, пропорциональна размерам ордера верхнего яруса, а выносная плита соразмерна высоте всего здания (здесь так же, как и в Колизее, при довольно большом выносе карнизной плиты применена система конструктивных модульонов, заделанных в стену и подпирающих плиту). В палаццо Ручеллаи благодаря применению ордерной системы значительно смягчен резкий контраст между суровым фасадом и более нарядной архитектурой внутреннего двора, присущий более ранним дворцам. Ордер помог и убедительному выражению масштаба здания при включении его в ансамбль неширокой улицы.

Принятая система фасада потребовала соответственной переработки архитектурных деталей, присущих более ранним флорентийским дворцам: в оконном проеме между колонной и двумя арочками над ней введен архитрав, опирающийся по бокам на две маленькие пилястры; арочные проемы проездов во двор заменены прямоугольными дверными порталами, обрамленными неширокими наличниками; окна первого этажа утратили крепостной характер, хотя и сохраняют малые размеры.

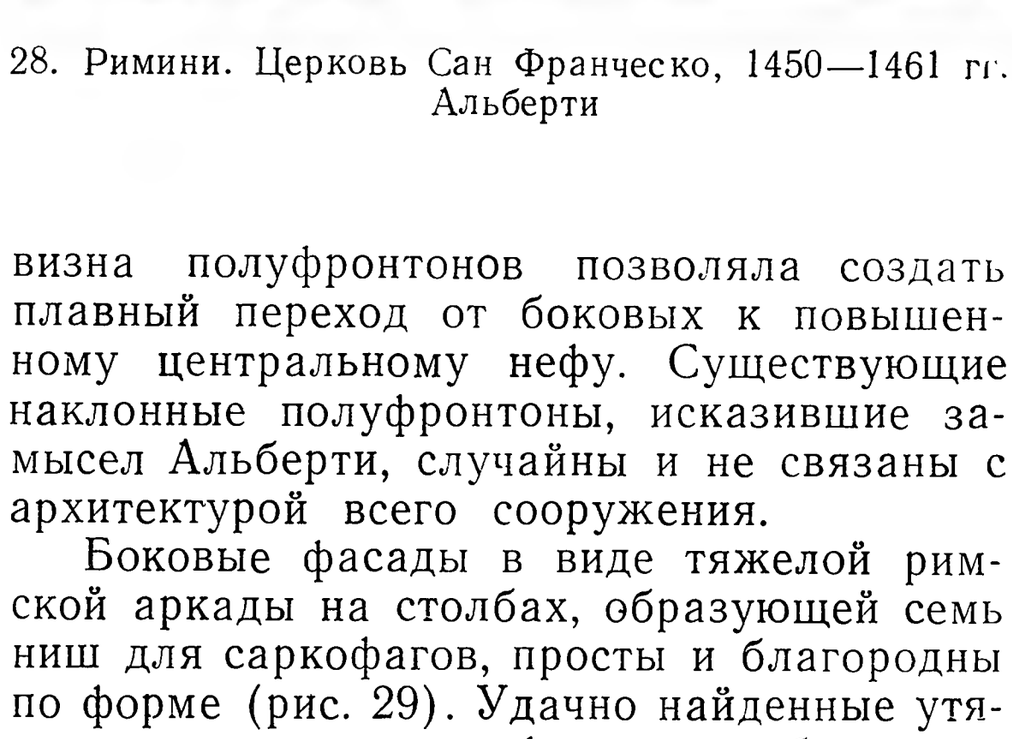
Прато. Кафедра собора

Церковь Сан Франческо в Римини[1] была задумана Альберти как величественный купольный мавзолей для тирана Римини герцога Малатеста, его родственников и сподвижников. Проект был осуществлен лишь частично, по замыслу Альберти построены только главный и южный боковой фасады (рис. 28, 29). За исключением двух капелл, с которых началась перестройка, внутренняя отделка церкви пестра и не связана с архитектурой фасадов; это дает основания думать, что она выполнена не по рисунку Альберти.

Сложенные из крупных квадров гладко отесанного камня главный и боковые фасады скомпонованы на основе переработки архитектурных форм античного Рима. Низкий купол во всю ширину здания должен был завершить этот монументальный объем тяжелой полусферой (не осуществлен). В основе композиции главного фасада лежит своеобразно трактованная тема трехпролетной римской триумфальной арки, с большим центральным и боковыми арочными пролетами и монументальной стеной, расчлененной во всю ее высоту полуколоннами, поставленными на пьедесталы. Высокий цоколь, как в античных римских храмах, приподнимая здание над землей, делает его объем особенно внушительным и величественным. Недостроенная верхняя часть главного фасада над раскрепованным антаблементом была задумана с оригинальными кривыми полуфронтонами над боковыми нишами и высоким, с полукруглым завершением, окном-нишей в центре[2]. Такой прием был связан с задуманной Альберти системой перекрытия центрального нефа церкви легким деревянным цилиндрическим сводом, а боковых нефов — скатными кровлями, торцы которых были скрыты за полусегментами фронтонов. Кривизна полуфронтонов позволяла создать плавный переход от боковых к повышенному центральному нефу. Существующие наклонные полуфронтоны, исказившие замысел Альберти, случайны и не связаны с архитектурой всего сооружения.

28. Римини. Церковь Сан Франческо, 1450—1461 гг. Альберти

Боковые фасады в виде тяжелой римской аркады на столбах, образующей семь ниш для саркофагов, просты и благородны по форме (рис. 29). Удачно найденные утяжеленные пропорции фасада, глубокие ниши, подчеркивающие толщину стены, гладкие каменные поверхности пилонов и стены над арками с простыми четкими профи-



29. Римини. Церковь Сан Франческо. План, боковой фасад, схема реконструкции западного фасада

[1] Перестройка (1450—1461 гг.) готической монастырской церкви была предпринята герцогом Малатеста в ознаменование его военных подвигов. Главный западный фасад в верхней части не достроен, купол и перекрытия нефов не были осуществлены, так же как и задуманные Альберти по бокам главного входа ниши для саркофагов самого Малатесты и его родных. Альберти изготовил модель храма, по которой велось строительство; она изображена на медали, выполненной строителем церкви медальером Маттео да Пасти в 1469 г. Стены здания выложены из кирпича и облицованы квадрами известняка.

[2] Такое завершение церковных зданий было широко распространено в Северной Италии, особенно в Венеции.

лями карнизов и тяг создают монументальный, исполненный торжественного ритма, образ.

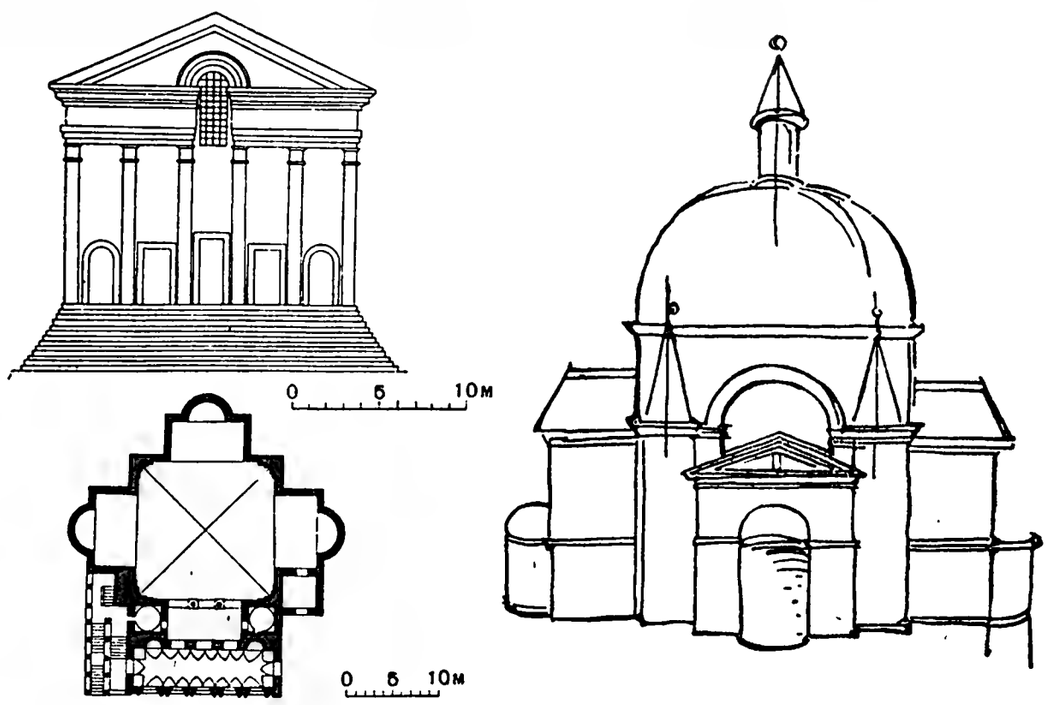
В этом храме-мавзолее, отразившем мечту Альберти о величии древнего Рима и характерную для гуманизма героизацию сильной личности, религиозные идеи отступили перед мемориальным назначением сооружения.

Однако в выполненном по проекту Альберти здании имеются несоответствия: мраморная инкрустация центральной ниши сильно измельчена; неудачна орнаментация несущих архитектурных элементов (пьедесталов колонн и верха цоколя); главный фасад недостаточно связан с более цельной и лаконичной архитектурой бокового фасада. В этом сказались трудности, связанные с переделкой старой постройки.

В церкви Сан Франческо в Римини впервые была сделана попытка создания фасада базиликальной церкви эпохи Возрождения. Церковный фасад — одна из труднейших проблем архитектуры XV в., отразившая всю остроту противоречий светского и церковного мировоззрения эпохи Возрождения. Альберти вернулся к этой проблеме при реконструкции фасада средневековой церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Богато инкрустированный разноцветным мрамором фасад этой церкви заменил ранее существовавший фасад средневековой базилики[1] (рис. 30), от которой сохранились декоративная аркада по обеим сторонам главного входа, порталы боковых входов, ниши для саркофагов и разноцветная мраморная инкрустация над ними. Общие пропорции грузноватого, растянутого вширь здания, как и его мало удачные основные членения, обусловлены существовавшими ранее частями и размерами сооружения. Наиболее серьезной переделке подверглась верхняя часть фасада. Плоскость высокой торцовой стены центрального нефа, обработана пилястрами с полным антаблементом, фронтоном и оригинальными волютами по бокам, создающими плавный пе-

[1] Перестройка фасада церкви (1456—1470 гг.) была предпринята по заказу Джованни Ручеллаи, который решил, как сообщает Вазари, сделать его «за свой счет и целиком из мрамора». Проект создан Альберти.

30. Флоренция. Церковь Санта Мария Новелла, 1456—1470 гг. Альберти



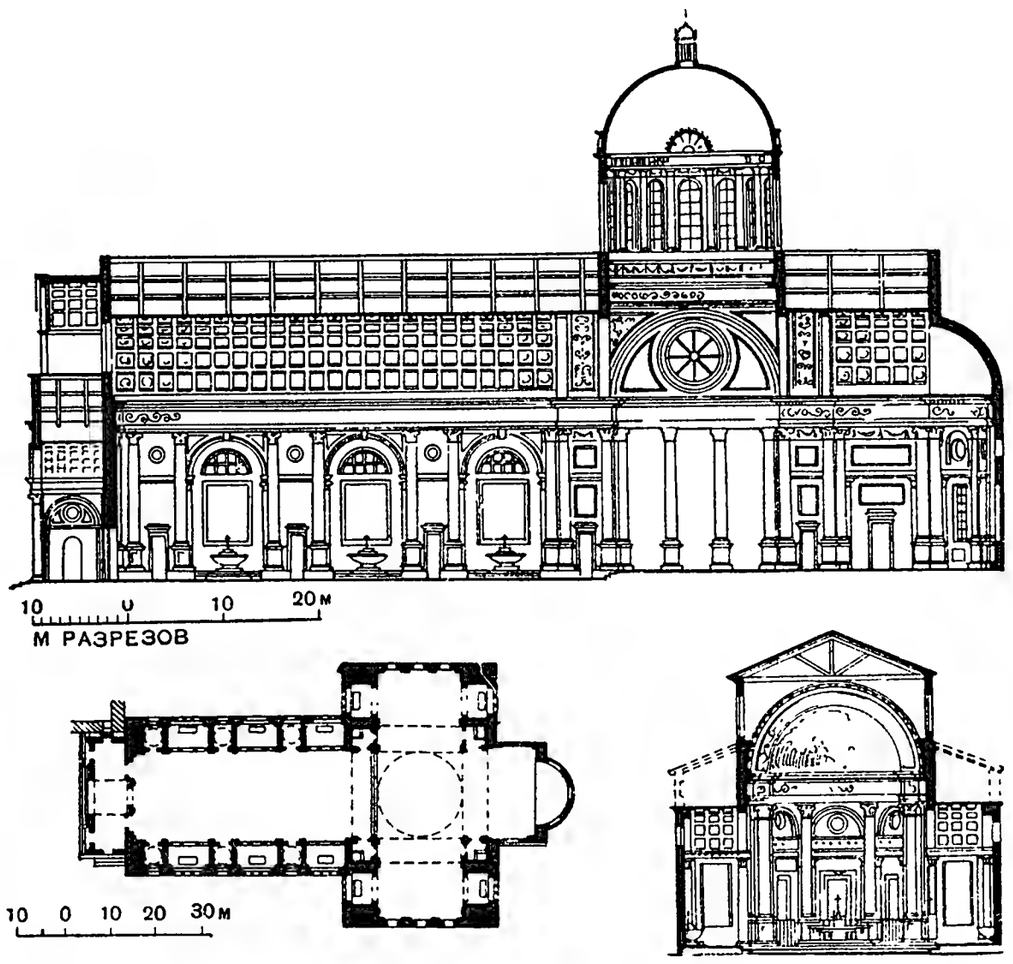
31. Мантуя. Церковь Сан Себастьяно, 1460—1473 гг. Общий вид после реконструкции. Фасад по проекту Альберти 1460 г., план и восточный фасад по рисункам XV в.

реход от повышенного центрального нефа к боковым.

Своеобразной особенностью фасада является попытка сочетать античные формы с формами и полихромной мраморной инкрустацией фасадов проторенессанса и флорентийской готики.

Верх здания с фронтоном и волютами, отделенный широким гладким фризом от нижнего яруса, плохо связан с последним и воспринимается как позднейшая надстройка. Расположение полуколонн первого яруса и их раскреповки мало оправданы, круглое окно центрального нефа посажено слишком низко. Однако эти, как и многие другие, особенности композиции явились результатом того, что Альберти был вынужден считаться с ранее существовавшими формами сооружения.

Принципы построения двухъярусного, увенчанного фронтоном, церковного фасада, с ордерными членениями каждого из ярусов, с оригинальным сопряжением центра и крыльев посредством декоративных волют, легли в основу многочисленных церковных фасадов эпохи Возрождения и барокко (см. стр. 238).



32. Мантуя. Церковь Сант Андреа, 1472—1600 гг., Альберти. План, разрезы

33. Мантуя. Церковь Сант Андреа, западный фасад

Необходимо отметить работы Альберти по строительству хора церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции[1] (см. рис. 20).

Форма полусферического купола, перекрывающего все пространство небольшой ротонды, определила необходимость устройства венца девяти полукруглых ниш, погашающих распор. Интерьер ротонды расчленен пилястрами с антаблементом, опирающимся в промежутках между пилястрами на архивольты арочных ниш. Между антаблементом и основанием купола расположен невысокий барабан, прорезанный девятью окнами. Композиция хора в целом восходит к античным сводчатым постройкам, объединяя особенности Пантеона и храма Минервы Медики, безусловно известных Альберти.

По проекту Альберти выполнена капелла Ручеллаи при церкви Сан Панкрацио во Флоренции — маленькое, сильно вытянутое помещение, включающее облицованный мрамором саркофаг.

Среди архитектурных экспериментов Альберти по созданию нового типа церковного здания выдающееся место занимает построенная по его проекту церковь Сан Себастьяно в Мантуе[2]. Здесь Альберти, первым из мастеров Возрождения, положил в основу композиции церковного здания форму равностороннего греческого креста. Три ветви креста завершены полуциркульными нишами, четвертая образует притвор, связывающий церковь с выдвинутым вперед вестибюлем-лоджией главного фасада, предназначенной для показа мощей и т. п.

---

[1] Законченное в 1477 г. сооружение сильно искажено позднейшими перестройками и орнаментацией XVII—XIX вв.; сохранились только основные формы интерьера. Первоначальный проект монастырской церкви и круглого хора был составлен Микелоццо. Позднее заказ на постройку хора был передан помощнику Брунеллеско, Антонио Манетти Чаккери, который в 1460 г. заложил фундаменты. Около 1470 г. герцог Лодовико Гонзаго, финансировавший это строительство, поручил проектирование и постройку хора Альберти.

[2] Церковь построена помощником Альберти Лукой Фанчелли (1460 — около 1473 г.) по заказу мантуанского герцога Лодовико Гонзага. Двухмаршевая боковая лестница, ведущая в вестибюль, и квадратные капеллы по бокам притвора пристроены позже. От первоначальных деталей фасада и интерьеров сохранилось немногое. Деревянный купол обрушился, в настоящее время здание имеет плоское перекрытие и не служит более культовым целям.

34. Мантуя. Церковь Сант Андреа

Если верить дошедшему до нас рисунку церкви, приписываемому Альберти (рис. 31), то в этом сооружении наметилась пирамидально-ступенчатая дифференциация внутреннего пространства и объема здания, получившая дальнейшую разработку в конце XV и в XVI в. в постройках Браманте и в рисунках Леонардо да Винчи.

Интерьер с куполом на парусах и цилиндрическими сводами над ветвями креста задуман как эффектная, нарастающая центрическая композиция с постепенным укрупнением внутренних пространств к центру. Альберти уменьшил ширину ветвей креста по отношению к средокрестию. Таким образом, паруса не должны были опираться на подпружные арки цилиндрических перекрытий ветвей креста, роль же контрфорсов, принимающих распор купола, приобрели входящие углы, образованные стенами креста в местах их примыкания к основному объему церкви. Все это существенно изменяло традиционную крестово-купольную систему византийских храмов.

По-видимому, фасад церкви был задуман как увенчанный высоким фронтоном пятипролетный портик пилястр с антаблементом, разорванным в центре аркой большого оконного проема. Согласно римской античной традиции фасад был приподнят на высоком ступенчатом подии, с которого пять различных по высоте и обрамлению входов вели в парадный вестибюль.

Если Брунеллеско в капелле Пацци при почти аналогичной организации фасада построил центрическую композицию на прямоугольном плане, то Альберти дает другой вариант решения этой задачи.

В Мантуе Альберти сделал еще одну, может быть, наиболее зрелую и последовательную попытку создания нового церковного здания и его фасада, отвечающих светским идеалам эпохи Возрождения. Церковь Сант Андреа в Мантуе[1] по своим размерам и по замыслу — самое значительное произведение Альберти (рис. 32—34).

Традиционная базиликальная композиция получила новую пространственную трактовку: боковые нефы заменены капеллами, а главный сильно расширен и превращен в парадный зал, перекрытый богато кессонированным цилиндрическим сводом. Такими же сводами перекрыты хор и ветви трансепта. Максимальное объединение пространства было вызвано желанием Альберти сделать интерьер как можно более величественным.

---

[1] Церковь была заказана Лодовико Гонзаго. Строить ее начал после смерти Альберти Лука Фанчелли, который изготовил модель церкви. По всей вероятности, ему принадлежат многие детали и декор. Купол построен в 1763 г. Ювароой.

Здание выстроено из кирпича, столбы фасадной арки, пьедесталы и базы пилястр, капители, наличники дверей — из мрамора, все остальные детали на фасаде и в интерьере гипсовые или из терракоты.

Впервые в архитектуре Возрождения в алтарной части базилики византийской крестовокупольной системе был придан новый характер применением римских античных архитектурных форм и декора. Распор тяжелого цилиндрического свода главного нефа погашается боковыми капеллами, образующими жесткую систему пространственных контрфорсов; распор купола на парусах с высоким тяжелым световым барабаном погашают цилиндричекие своды главного нефа, трансепта и хора.

Основная цель Альберти — устранение противоречий между базиликальной и центрической частями здания [1] — достигнуто однонефной композицией и применением крестовокупольной системы. Удлинение одного из концов креста создает преобладание продольной оси без нарушения центрического строения алтарной части, целиком раскрывающейся в пространство нефа. Единство интерьера подчеркивается и системой членения стен: ордерный антаблемент под пятой цилиндрического свода опоясывает все помещение.

В отличие от Брунеллеско ордерная система образует здесь и конструктивно и зрительно единое целое с плоскостями стен, пилонами, карнизами и декоративными вставками.

Большой, почти во всю ширину здания, вестибюль открывается на площадь широкой аркой, что подчеркивает общественный характер сооружения. Главный фасад, как и в церкви Сан Франческо в Римини, основан на мотиве трехпролетной римской триумфальной арки; гигантские, во всю высоту фасада, пилястры и огромная арка центрального входа завершены архитравом и плоским треугольным фронтоном. Однако здесь этот прием более органичен и теснее связан с композицией всего здания. Членения главного фасада в ином масштабе многократно повторены в интерьере. Трехчастность членений фасада является одновременно и основой строения интерьера, ритмического чередования больших и малых капелл, образующих повторяющиеся группы. Таким приемом Альберти реализует одно из положений своего трактата, требующее единства композиционных приемов, применяемых при разработке интерьеров и внешнего облика здания. В этом же здании было соблюдено и другое теоретическое положение о том, что арки не должны опираться на колонны, поскольку это противоречит смыслу архитектурных конструкций античного ордера [2].

В фасаде церкви можно отметить несогласованность трехъярусной структуры боковых частей главного фасада с единым пространством храма; механическую связь ордера, охватывающего все здание, и ордера под пятами арки главного входа; сухость, ремесленническую проработку форм и деталей фронтона, капителей, баз, цоколей и карнизов.

Как и Брунеллеско, Альберти был великим новатором в зодчестве. При всем несовершенстве исполнения заложенные в его постройках идеи выражали устремления эпохи и оказали сильнейшее влияние на развитие архитектуры Возрождения. В творчестве Альберти и направлении, которое слагалось к середине XV столетия, преобладали античные, главным образом римские, принципы. Это сказалось в более последовательном и широком применении античной ордерной системы, в единстве объемно-пространственной структуры и в подчеркнутой монументализации.

„Достоинство“ (dignitas) как выражение величия было дивизом Альберти и самой характерной чертой его произведений. В середине XV в. богатым и знатным заказчикам Альберти больше импонировала эта черта. Архитектура Брунеллеско — утонченная, свободная от грузной монументальности — их уже не удовлетворяла.

Альберти посвятил римской античной архитектуре и ее принципам значительную часть своего трактата о зодчестве, использовав также строительный опыт современных мастеров. Из всех теоретиков архитектуры эпохи Возрождения Альберти ближе всего подошел к реальному воплощению своих положений. Это относится не только к чисто строительным, но и к более широким принципам: к соответствию здания его функции и общественному значению, его расположению в городе, к пропорциям помещений, к применению ордерной системы, единству объема и интерьера. Отсюда разнообразие композиционных приемов и форм даже в зданиях культового назначения. Аль-

---

[1] Брунеллеско также стремился к этому, но в обеих его базиликах плоские перекрытия главного нефа и ветвей трансепта не дали решения задачи.

[2] Л. Б. Альберти. Десять книг о зодчестве. М., 1935, I, стр. 252.

берти принадлежит заслуга введения в архитектуру многоярусной ордерной композиции, большого ордера (возможно, отчасти предвосхищенного Брунеллеско в его палаццо ди Парте Гвельфа), античных по деталям порталов и др.

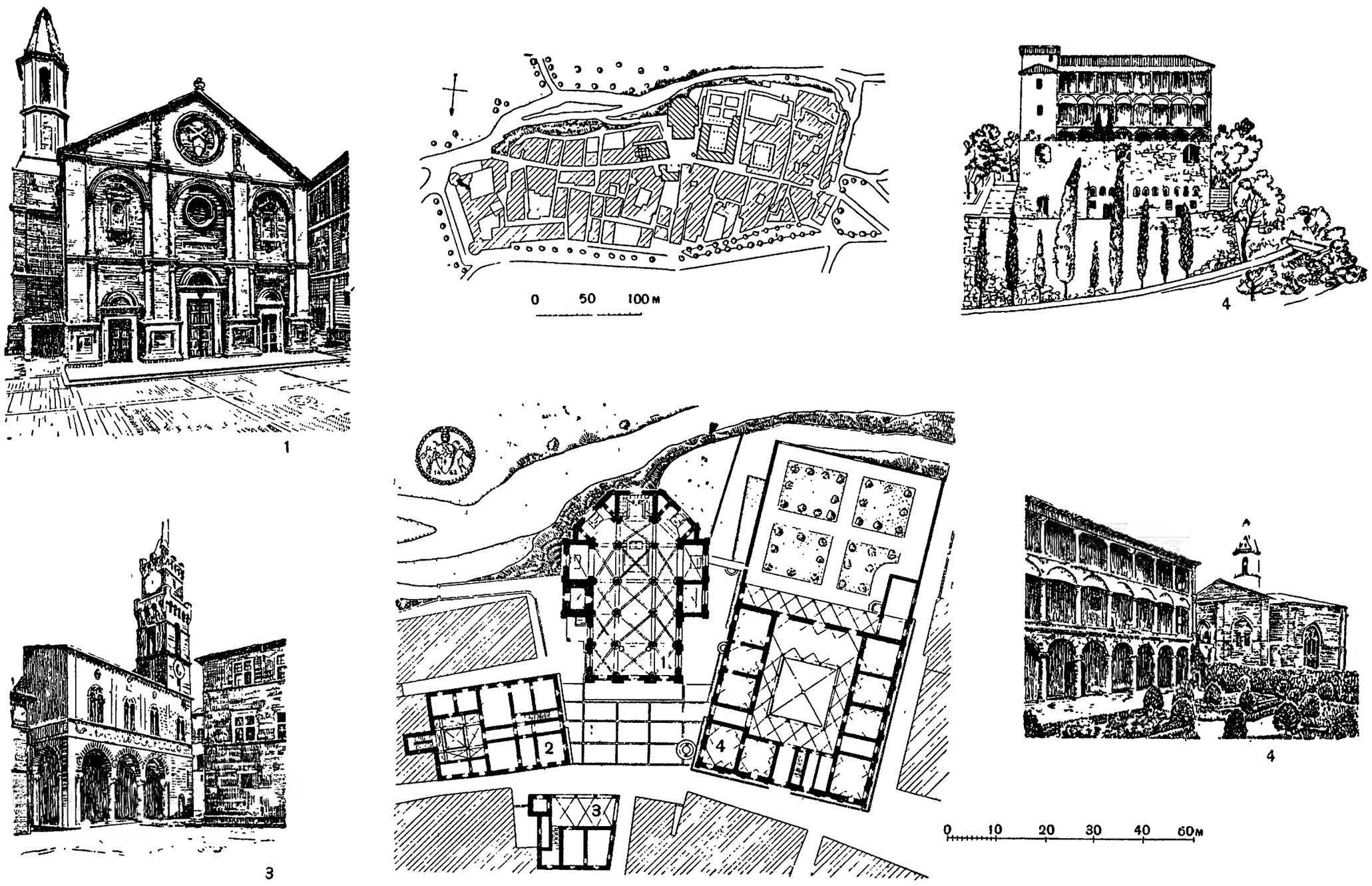
Созданное Альберти направление широко распространилось и развилось не только в Италии XVI в., но почти во всех европейских странах в XVII—XIX вв. Так называемый классицизм XVII—XIX столетий многим обязан Альберти.

Бернардо Росселино — член семьи потомственных строителей и скульпторов Гамберелли, работал во Флоренции как архитектор и скульптор.

Росселино (1409—1464 гг.) был главным архитектором собора Флоренции, достраивал фонарь его купола. Он работал также в Фабриано, Эмполи и Пистойе. Его архитектурные работы: фасад церкви Мизерикордиа в Ареццо (1433—1435 гг.), палаццо Ручеллаи во Флоренции (по проекту Альберти 1446 г.), ансамбль в Пиенце (1459—1463 гг.). В Риме Росселино приписывают кроме не сохранившихся работ для папы Николая V и хора собора св. Петра (стр. 128, 177) палаццо Венеция, фасад церкви Сан Марко, лоджию Сан Пьетро; в Сиене — палаццо Пикколомини и палаццо Неруччи.

Наиболее значительным произведением Росселино является ансамбль городской площади в Пиенце, небольшом итальянском городе, названном по имени папы Пия II (Эней-Сильвий Пикколомини), который благоустроил и реконструировал свой родной город Корсиньяно.

По первоначальному замыслу должен был перестраиваться весь город: урегулирована трассировка улиц, расширены перекрестки, возведены новые дома. По повелению Пия II прелаты покупали в Пиенце землю и сооружали дворцы в соответствии с общим проектом реконструкции. Кроме



35. Пиенца, 1450—1463 гг. План города и план центрального ансамбля. Росселино

1 — собор; *2* — дом епископа; *3* — палаццо Комунале; *4* — палаццо Пикколомини — вид на палаццо со стороны реки, садовые лоджии

того, во многих случаях фасады старых домов перестраивали по новой моде. Однако строительство города велось интенсивно лишь в течение пяти лет и было почти прекращено после смерти папы (1464 г.).

Пиенца расположена на плато, понижающемся к югу, в сторону крутого обрывающегося берега реки Орчи. С востока на запад город прорезает главная улица. Почти в центре расположена главная площадь, на которую выходит собор, дворец Пикколомини, дом епископа с примыкающими к нему домами каноников (построенными еще до реконструкции) и палаццо Комунале (ратуша). Главная улица подходит к площади, не нарушая целостности пространства (рис. 35).

Центральный ансамбль, созданный Росселино, сочетал средневековые традиции с новыми требованиями и вкусами. Площадь раскрыта по сторонам собора на заречные просторы, подобно флорентийским картинам кватроченто, показывающим природу через окно или распахнутую дверь. Ансамбль почти симметричен в плане, но каждая сторона площади имеет свой архитектурный облик и своеобразную композицию. Росселино пользовался приемом сложного, на первый взгляд, живописно свободного, а в действительности — тонко рассчитанного сочетания зданий, различных по объему, характеру членений и пропорций. Главные и подчиненные сооружения ансамбля четко выделены посредством их расположения, ритма, членений различной масштабности, пластической обработки фасадов и т. д.

Собор с колокольней поставлен по оси площади перпендикулярной главной улице. Как и подобает главному сооружению города, он имеет монументальный симметричный фасад. В то же время архитектор подчеркнул и значение дворца Пикколомини, властителя города и округи. Плотный массив здания приобретает особую значительность благодаря угловому расположению и спокойному ритму убывающих ордерных членений. Кроме того, здание акцентировано поставленным у его угла изящным колодцем. Расположенный напротив епископский дворец связан по своей масштабности с рядовой застройкой города и подчиняется первым двум сооружениям благодаря более простой пластической обработке и резко убывающему ритму членений. Палаццо Комунале также связано по масштабу с жилой застройкой, но его общественное значение выявлено глубокой аркадой первого этажа и традиционной башней.

Все сооружения, окружающие площадь, в том числе и собор, облицованы одним материалом — травертином, и только северная стена собора и верхние ярусы кампанилы облицованы белым камнем, который использован также и для полос, замощения площади, подчеркивающих ее трапециевидную форму.

Собор в Пиенце по желанию папы спроектирован как церковь зального типа с нефами разной высоты и с хором, окруженным капеллами. И центральный, и боковые нефы перекрыты вспарушенными крестовыми сводами с резко выделенным нервюрным каркасом. Квадратные столбы, поддерживающие своды, расчленены по готическому принципу на пучки тонких полукруглых колонок. Несмотря на новую композицию собора, в его мрачном, плохо освещенном интерьере много средневекового.

Композиционные приемы Альберти получили дальнейшее развитие в трехчастном членении главного церковного фасада, увенчанного высоким треугольным фронтоном, в применении ордерных форм в прямоугольных порталах входов, в проработке деталей и в общей монументальности.

Росселино создал своеобразную систему так называемого «вписанного» ордера: между основными опорными элементами, широкими лизенами или пилястрами, объединяющими всю плоскость фасада, расположен более мелкий поярусный ордер, подчеркивающий масштаб здания. Но такая композиция, получившая дальнейшую разработку в XVI в., главным образом в Венеции, применена у Росселино недостаточно последовательно: карниз фронтона над поддерживающими его лизенами раскрепован нелогично; большие лизены на уровне первого яруса пересекаются антаблементом малого ордера. Эти недостатки объясняются незрелостью стиля, желанием соединить противоречивые принципы готического церковного фасада с ордерной системой.

Вместе с тем фасад собора производит спокойное, монументальное впечатление, а свободное применение ордера зрительно усиливает мощность стены.

В палаццо Пикколомини[1] обычная схема флорентийского дворца с внутренним двором осуществлена Росселино с рядом интересных отклонений (рис. 36). Впервые в XV в. здесь явно стремление к симметричному построению всего комплекса: к расположению главного входа, двора, садовой лоджии и аллей сада, раскрытого на реку, — по одной оси.

В первом этаже в непосредственной связи с лоджиями двора находились служебные и частично жилые помещения. Во втором, парадном, этаже были размещены богато отделанные парадные комнаты, большая столовая, кабинет папы и капелла, объединенные коридором со стороны двора. Третий этаж отделан более скромно и предназначался, по-видимому, для личных комнат папы и его свиты. С южной стороны по всем этажам проходит трехъярусная открытая в сад лоджия. Конюшни, мастерские и склады размещены под сводами, поддерживающими южную часть сада.

Помещения двора и особенно лоджии перед комнатами папы были роскошно украшены многоцветной росписью с позолотой, скульптурным декором, богатой резьбой, расписными кессонами, дорогими породами дерева. Сохранившиеся фрагменты отделки, особенно кессонированных потолков, напоминают манеру Микелоццо (палаццо Медичи), к тому времени распространенную. Мастер добивался улучшения пропорций узкого и высокого светового дворика максимальным облегчением форм дворовых лоджий: широкой расстановкой опор, плоской профилировкой тяг и архивольтов, цветовой насыщенностью сграффито в лоджии второго этажа.

Росселино по-новому трактует аналогичную палаццо Ручеллаи (рис. 27) обработку фасадов тремя ярусами пилястр. Более резкое уменьшение поэтажных членений кверху и увеличение интерколумниев пилястр в полтора раза по сравнению с палаццо Ручеллаи нарушают, особенно в верхних этажах, закономерную тектонику элементов ордера и выявляют преобладание горизонтальных членений над вертикальными. Ордер воспринимается не как самостоятельный жесткий каркас, а скорее как система членения несущей рустованной стены. Этому способствует замедленный ритм больших арочных окон, разделенных массивными простенками, еще более широкими, чем оконные проемы (в палаццо Ручеллаи они равны, и узкие простенки по сторонам пилястр лишь подчеркивают их тектоническое значение), а также упрощенная, более грубая обработка деталей и сквозные линии руста, связывающие нижние пилястры с кладкой стены.

36. Пиенца. Палаццо Пикколомини, 1459—1463 гг., Росселино

Если соотношение между ордером и стеной на фасаде палаццо Ручеллаи не вполне ясно для зрителя, то на фасаде палаццо Пикколомини ведущая тектоническая роль отведена стене.

Пропорциональное несоответствие между широкой расстановкой пилястр, вытянутым вширь рустованным полем стены и вертикальными оконными проемами[2] в натуре скрадывается, так как объем здания, повернутый углом к стоящему на трапециевидной площади зрителю, почти всегда воспринимается в сильных перспективных ракурсах.

Дворец имеет существенные недостатки (отчасти объясняемые возможной пере-

[1] В процессе постройки первоначальный замысел менялся, о чем свидетельствуют многочисленные перепланировки первого и второго этажей. Здание построено из кирпича и облицовано травертином.

[2] Геймюллер и другие исследователи видели в этом серьезный недостаток архитектуры палаццо и приписывали его отсутствию у Росселино мастерства.

планировкой помещений в процессе строительства по желанию заказчика). К ним относится, например, несогласованность расположения окон с расположением помещений, вследствие чего на фасадах ради соблюдения симметрии и ритма проемов сделаны ложные окна.

В отличие от величавого и строгого монументализма Альберти в произведениях Росселино преобладают иные своеобразные черты: много острых и неожиданных сопоставлений различных по характеру форм, деталей, фактур, цвета; контрастные сопоставления простого и сложного, аскетического и нарядного, монументального и легкого. Непринужденная свобода, с которой Росселино обращается с классическими архитектурными формами, сближает его произведения с народным зодчеством.

Крупная заслуга Росселино заключается в создании им ансамбля открытой городской площади, ясно и убедительно связанной с планировкой всего города. Вклад Росселино в композицию городского палаццо также значителен. Он упорядочил расположение помещений и впервые создал осевую композицию с анфиладой пространств — от входа с улицы, через дворик и лоджию в сад, откуда открывался широкий обзор расположенного за рекой холмистого ландшафта.

Джулиано да Майано — сын каменщика и плотника, был архитектором и мастером деревянной резьбы. Его брат — **Бенедетто да Майано** — флорентийский скульптор, архитектор и резчик по дереву.

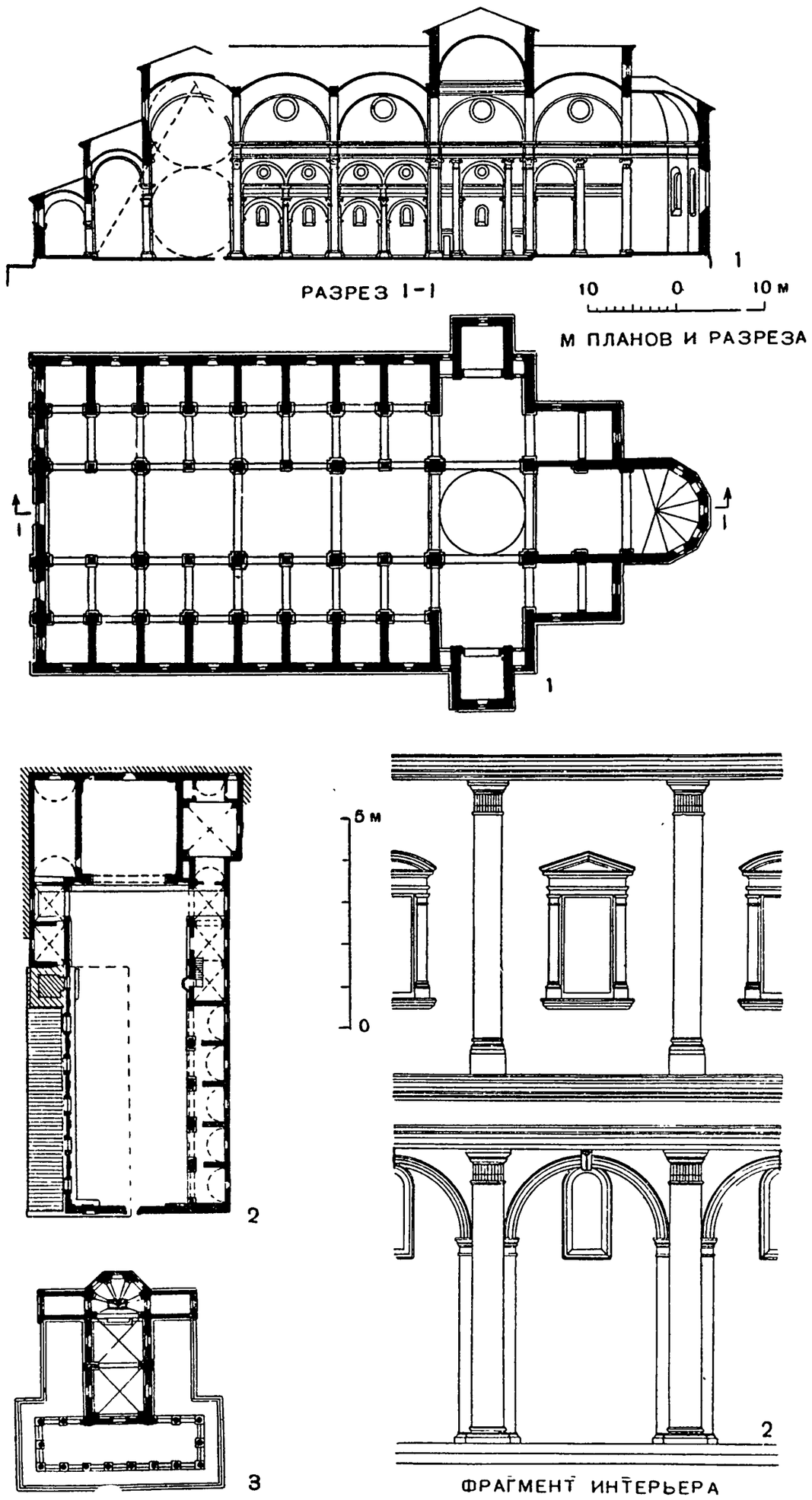
Джулиано да Майано (Джулиано Леонардо д'Антонио, 1432—1490 гг.) родился близ Фьезоле, умер в Неаполе.

Во Флоренции он руководил деревообделочной мастерской, где работали его братья Бенедетто и Джованни. В 1477—1490 гг. был архитектором собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, в 1490 г. принимал участие в конкурсе проектов фасада собора.

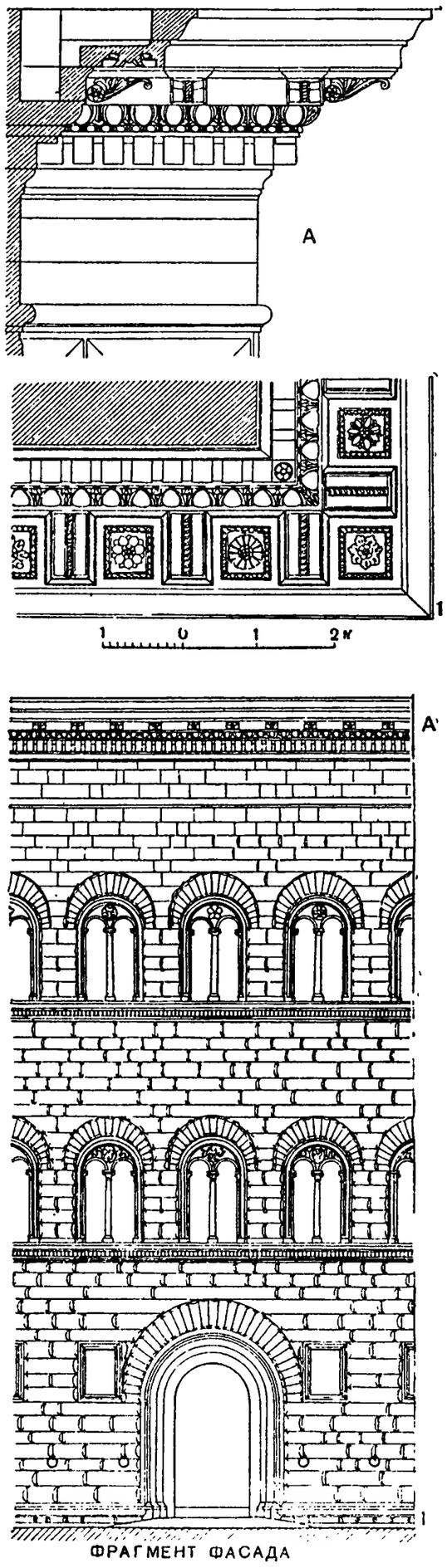
С 1466 г. Джулиано да Майано работал главным образом как архитектор во Флоренции, Неаполе, Сиене, Лорето и других городах: палаццо Спаннокки (1473—1476 гг.) в Сиене, палаццо Пацци Кваратези во Флоренции (двор), палаццо дель Капитанио в Сарцане (перестроен), палаццо Веньер в Реканате (лоджия двора), Порта Капуана в Неаполе, собор в Фаенце, капелла Санта Фина в городском соборе Сан Джиминьяно, дворы монастыря Санта Фьоре и Санта Лучилла в Ареццо. Ему приписывают порталы церквей Сан Доменико и Сант Агостино в Реканате (выполнены, вероятно, ломбардскими мастерами).

Бенедетто да Майано (Бенедетто ди Леонардо да Майано, 1442—1497 гг.) построил палаццо Строцци во Флоренции (с 1489 г.) и портик церкви Санта Мария делле Грацие близ Ареццо (около 1490 г.).

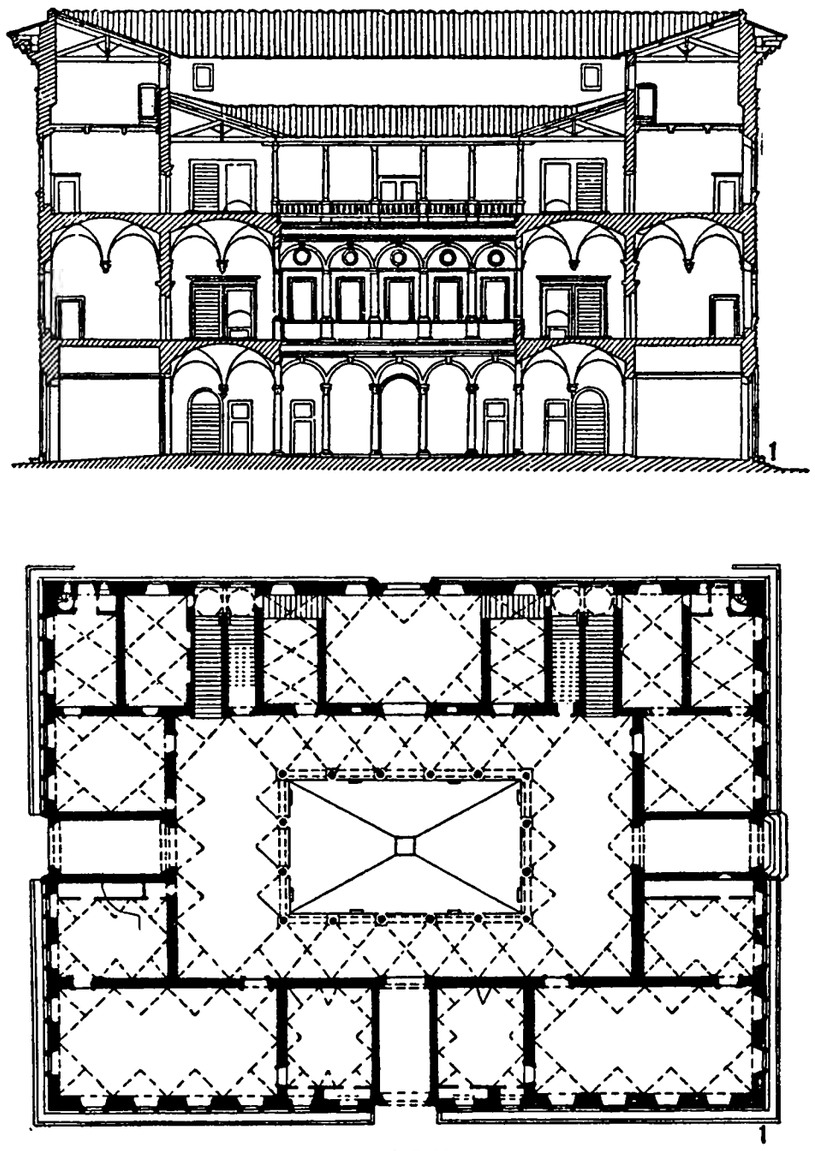
В палаццо Спаннокки в Сиене, являющемся одним из основных произведений Джулиано да Майано, повторена традиционная схема плана флорентийского городского дворца, но композиция фасада и его архитектурные детали получили



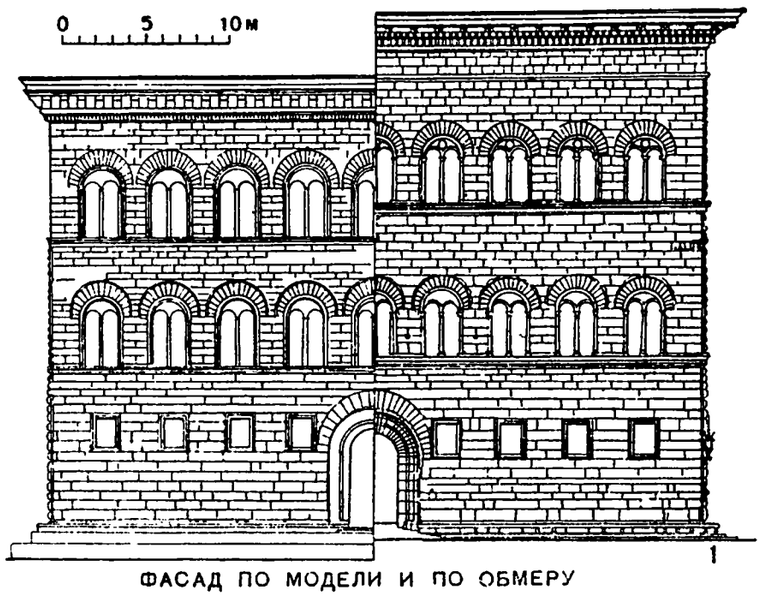
37. *1* — Фаенца. Собор (1474 г.), Джулиано да Майано; *2* — Флоренция. Церковь Сан Сальваторе аль Монте (1475—1504 гг.), Кронака и др.; *3* — Ареццо. Церковь Санта Мария делле Грацие, портик, Бенедетто да Майано (около 1490 г.)



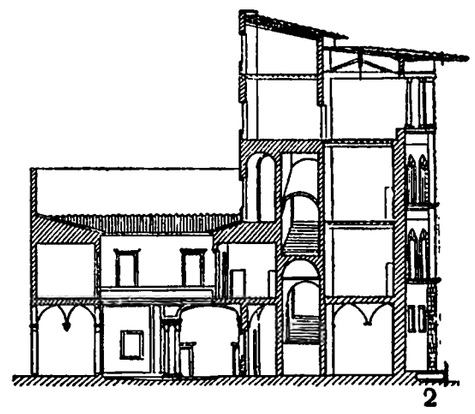
ФРАГМЕНТ ФАСАДА

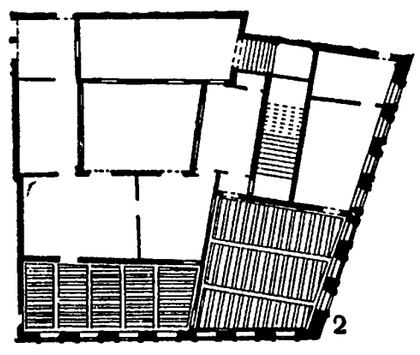


ПЛАН 1 ЭТАЖА



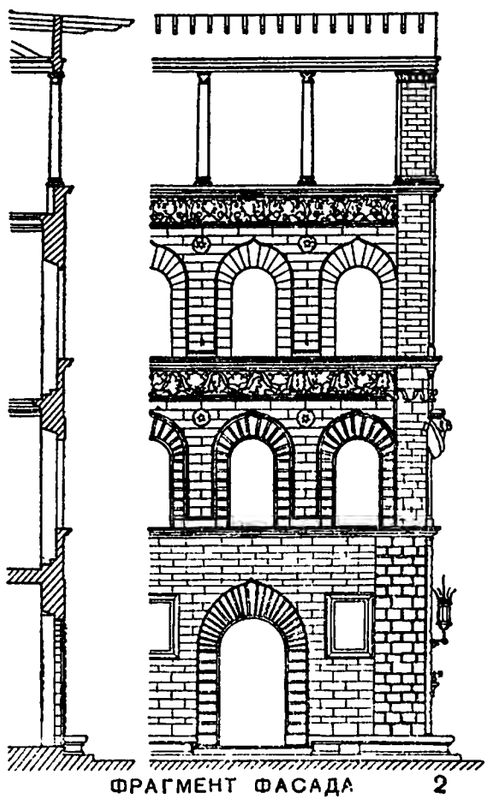
ФАСАД ПО МОДЕЛИ И ПО ОБМЕРУ





2 ЭТАЖ

10 5 0 10м
М ПЛАНОВ И РАЗРЕЗОВ
1 0 5 10м
М ФРАГМЕНТОВ



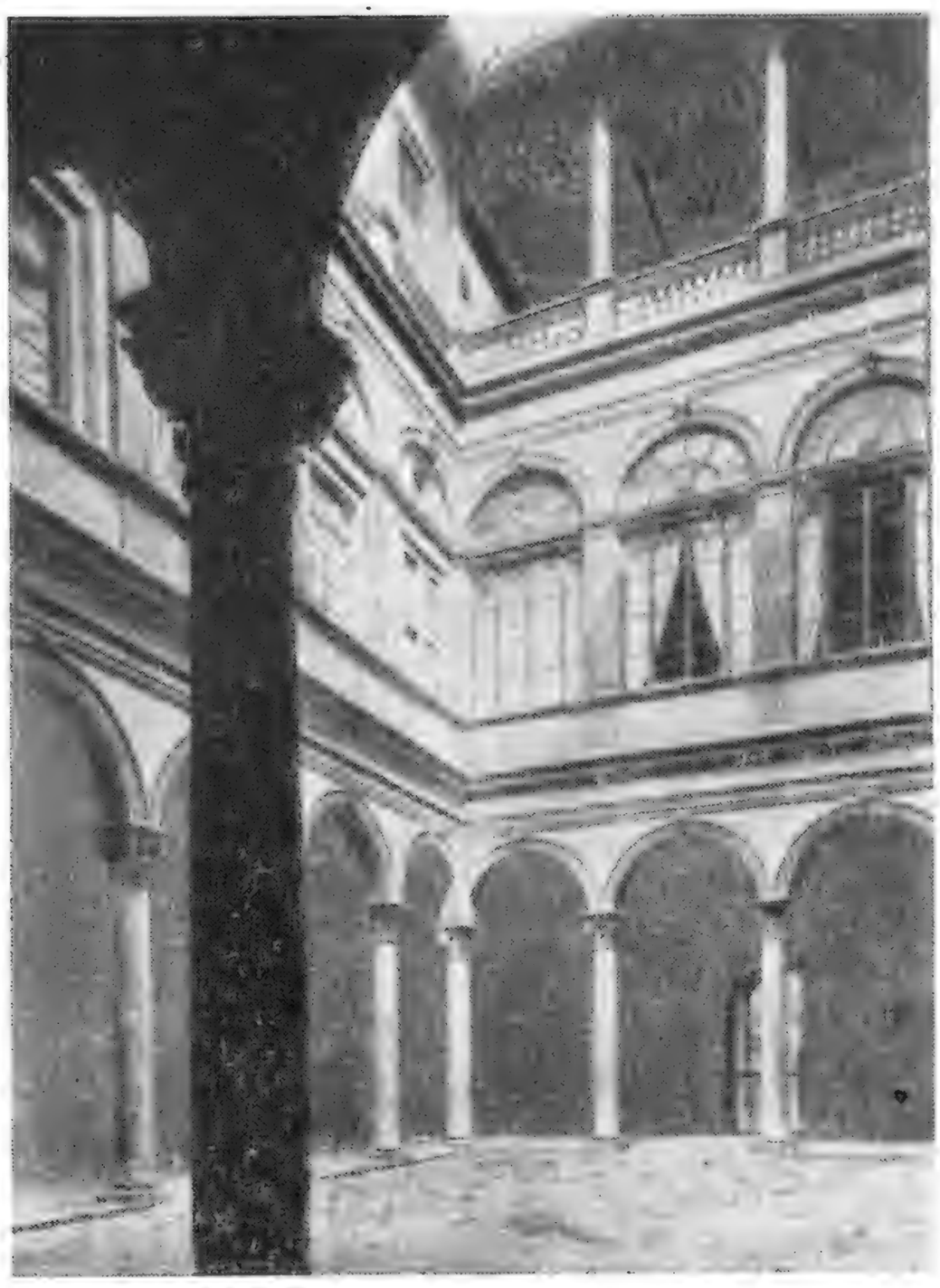
ФРАГМЕНТ ФАСАДА 2

38. Флоренция. *1* — палаццо Строцци, 1489—1505 гг., Бенедетто да Майано, Кронака; *2* — палаццо Гваданьи, 1503—1506 гг., Кронака

здесь тонкую и своеобразную переработку. Темные прорези руста с рефлектирующими кромками граней, образующих на стене сложный ритмический узор, придают палаццо нарядность. Средневековые формы (окна с двумя арочками и охватывающим их архивольтом, рустованные поверхности стен и пр.) приобретают здесь новый смысл: лишенные тектонического значения, они здесь лишь инкрустация на поверхности стены. По контрасту с плоскими рустами, междуэтажными поясами и наличниками окон венчающий здание карниз с большим выносом подчеркивает богатое убранство фасада.

Существенной особенностью палаццо Спаннокки является четвертый, аттиковый этаж, который расположен за выносом венчающего карниза. Хотя он еще мало влияет на композицию фасада, но это один из ранних примеров увенчания здания аттиковым этажом, что широко распространилось в XVI в.

Другая крупная постройка мастера —



39. Флоренция. Палаццо Строцци. Общий вид и двор

собор в Фаенце. Центральный и боковые нефы, базилики, а также и капеллы перекрыты постепенно понижающимися парусными сводами (рис. 37). Здание напоминает базилики Брунеллеско, но более сложное внутреннее пространство развивается не только по главной продольной оси, а и в поперечном направлении от центрального нефа к капеллам, постепенно дробясь и уменьшаясь. Применение единой системы парусных сводов, повторенных в разных масштабах, усугубляет пространственный эффект. В этом произведении Джулиано да Майано сказалось его стремление к сильным перспективам, к более разнообразному и богатому, чем у Брунеллеско, интерьеру.

Палаццо Строцци во Флоренции[1], автором которого Вазари называет Бенедетто да Майано, является важнейшим памятником флорентийского дворцового зодчества второй половины XV в. Сходное по композиции, расположению основных помещений и их назначению с более ранними флорентийскими палаццо, оно имеет иной облик.

Расположение здания на свободном участке, ограниченном с трех сторон улицами и проездами, а с четвертой — садом, позволило создать четкую и гармоничную композицию его плана и архитектурного объема (рис. 38), подобно тому, как это имело место в центрических культовых сооружениях Возрождения.

Палаццо имеет три почти равноценных въезда в большой внутренний двор, окруженный обширными лоджиями. Строго симметричная осевая группировка въездов, входов, лестниц, лоджий, эффектное чередование различных помещений и приемных залов рассчитаны на помпезность и показное величие. Эти особенности жилища крупных сановников, магнатов и князей церкви стали отличительной чертой дворцовой архитектуры папского Рима в XVI в.

Фасады палаццо Строцци в отличие от новых тенденций в композиции его плана и интерьера характеризуются большей традиционностью композиции и архитек-

[1] В строительстве (1489—1505 гг.) принимали участие: Джулиано да Сангалло, сделавший деревянную модель дворца и разработавший (по мнению Геймюллера) его план; Кронака, видимо, создавший двор палаццо и его венчающий карниз, и Джакопо ди Стефано Разелли. Здание построено из кирпича и облицовано квадрами серого известняка.

турных форм (рис. 39). В этом проявилось стремление к стилевому единству с городскими ансамблями. Отсюда несколько архаичный суровый облик дворца со стенами, сложенными из выпуклых камней, как будто сдавленных огромной тяжестью [1], с относительно редко расположенными окнами и тяжелым аттиком. Великолепный античный по формам карниз (арх. Кронака) — единственный нарядный элемент этого сурового фасада.

Влияние традиционных приемов было столь сильным, что Бенедетто да Майано, следуя обычной схеме трехъярусного членения фасада, маскирует четвертый полноценный этаж за глухой плоскостью высокого фриза и венчающим карнизом, осветив его помещения только со стороны двора. Фриз позволил привести в соответствие пропорции карниза и верхнего этажа с высотой всего здания.

В палаццо Строцци тип парадного городского дворца, рассчитанного на торжественные приемы и празднества, получил окончательное завершение. В этом его значение для архитектуры позднего кватроченто и дворцового строительства в XVI в.

В другом интересном произведении Бенедетто да Майано — портике церкви Санта Мария делле Грацие близ Ареццо — проявились его приверженность к формам, созданным Брунеллеско, и незаурядное мастерство декоратора. Эта небольшая постройка, примыкающая к сооруженной ранее церкви, скомпонована как открытая со всех сторон лоджия, одновременно служащая входным портиком и папертью (см. рис. 37).

В качестве основной несущей системы Бенедетто применяет легкую арочную колоннаду с ордерным импостом между пятами арок и композитными капителями колонн, впервые примененную Брунеллеско в интерьере церквей Сан Лоренцо и Сан Спирито. Отсутствие угловых столбов или стен потребовало применения тонких металлических затяжек, которые благодаря общей ажурности форм лоджии органично вошли в ее композицию (рис. 40).

В нарядном и легком облике постройки существенное значение имеет сочетание светлого каменного остова с темным резным деревянным верхом и мастерски выполненная тонкая орнаментальная резьба по камню и дереву, а также полихромная роспись. В портике Санта Мария делле Грацие больше утонченности и изящества, чисто внешней изысканности и нарядности, чем в более ранних постройках кватроченто.

40. Ареццо. Церковь Санта Мария делле Грацие. Портик

В творчестве Джулиано и Бенедетто да Майано наблюдается дальнейшая эволюция композиции и форм, наметившихся в работах Брунеллеско и его ближайших современников: пространство интерьеров, более сложное и регулярное, подчинено осям симметрии; арочные колоннады лоджий и портиков с плоскими кессонированными потолками или парусными сводами становятся более изящными, стройными и дополняются богатым декором и полихромией. Вследствие этого строгая сдержанность и подчеркнуто конструктивное значение форм, заимствованных у Брунеллеско, постепенно исчезли. Величавая торжественность и праздничность становятся во второй половине XV в. в Италии главным требованием.

Среди архитекторов, работавших во Флоренции во второй половине кватроченто, заметное место занимает **Кронака.**

Кронака (Симоне Поллайоло, 1457—1508 гг.) с 1475 г. до середины 1480-х годов изучал античность в Риме, затем возвратился во Флоренцию. Архитектурные работы: палаццо Строцци (двор и карниз), палаццо Гваданьи (1503—1506 гг.), церковь Сан Сальваторе аль Монте (1475—1504 гг.) во Флоренции и др.

Наиболее крупное его произведение — палаццо Гваданьи (рис. 38, 41). Асим-

[1] В деревянной модели общие пропорции и обработка фасада рустом сильно отличаются от построенного здания.

41. Флоренция. Палаццо Гваданьи

метричный план обусловлен стесненным участком и использованием частей существовавшей постройки, как можно заключить по различной толщине стен здания. Тем не менее Кронака добился общей композиционной четкости при разнообразии интерьеров. Ему удалось сохранить традиционные элементы городского дворца: небольшой двор с лоджиями, парадный въезд и приемные помещения, примыкающие ко двору. Из входного вестибюля в верхние этажи ведет одномаршевая парадная лестница. Четвертый этаж со стороны главного фасада занимает большая открытая лоджия. Каменная кладка стены главного фасада изображена посредством сграффито и инкрустированного рельефа[1]. Поверхность фасада превращена как бы в огромное живописное полотно: рельефны только междуэтажные тяги, имитирующие кладку, наличники окон и архивольты. Иллюзорность заставила зодчего ввести изобразительно тектонические элементы, например широкие рустованные столбы по углам фасада. Они обработаны врезанными в углы тоненькими трехчетвертными колонками, а рустованные оконные наличники имеют килевидное арочное завершение.

После Джулиано да Майано с его фасадом палаццо Спаннокки в Сиене Кронака в своем палаццо Гваданьи сделал следующий шаг вперед по пути создания декоративно-тектонической системы дворцового фасада.

Более строгим и сдержанным, но основанным на том же принципе изобразительности, произведением Кронаки[2] является церковь Сан Сальваторе аль Монте во Флоренции (рис. 37). Плоско крытая, вытянутая в плане церковь, лишенная трансепта, но снабженная сводчатыми боковыми капеллами и квадратным хором, восходит к типу однонефных церквей, аналогичных Сант Андреа в Мантуе, только без купола. Ниши, оконный и дверной проемы с их обрамлением образуют систему композиционных пятен, оживляющих поверхность аскетически гладких стен фасада.

Классическая в своей основе ордерная композиция интерьера и фасадов базилики, их строгость и сдержанность не могут, однако, уничтожить общего впечатления некоторой абстрактности и декоративной условности. Это сказывается в отношении мастера к стене, как к отвлеченной геометрической поверхности, не имеющей определенной тектонической структуры; архитектурные элементы и детали не то опираются на нее (наличники окон), не то свободно висят на ее поверхности, подобно картинам.

Кронака обладал развитым чувством архитектурного ритма, пропорций, цвета и старался сблизить архитектурные и живописные средства художественной выразительности. В обработке плоскости фасадной стены он увидел новые возможности создания живописного эффекта — сложных линейных ритмов, контрастов геометрически четких поверхностей. Покрывающие их изображения неизменно заключаются мастером в рамки пластических, чисто архитектурных форм, которые облегчают восприятие основных членений.

В творчестве Кронаки сильнее и ярче всего сказалось развитие декоративных

[1] Возможно, что на применение расписного архитектурного декора Кронаку натолкнули аналогичные росписи интерьеров древнеримских памятников.

[2] Авторство Кронаки документально не подтверждено.

тенденций позднего кватроченто. Созданная Брунеллеско и его современниками архитектурная система утратила в творчестве Кронаки реалистический архитектурный образ, переродилась в комплекс декоративно-изобразительных средств.

Самым ярким выразителем архитектурных тенденций второй половины XV в. был **Джулиано да Сангалло** — архитектор, скульптор и инженер.

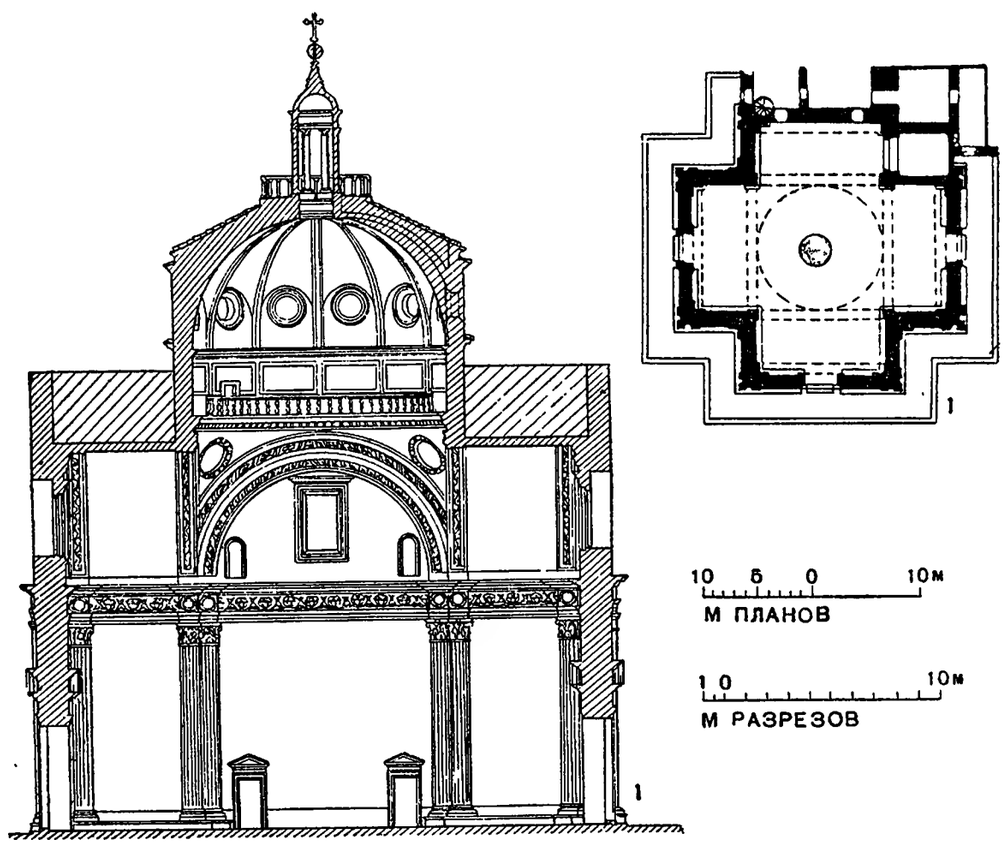
Джулиано да Сангалло (1445—1516 гг.) родился в семье Франческо Джамберто во Флоренции. Учился (по-видимому, вместе с братом Антонио да Сангалло Старшим) резьбе по дереву, работал во Флоренции, Риме, Милане, Неаполе, Перудже и многих других городах Италии, а также в Южной Франции. Был главным инженером во Флоренции (1497 г.) и главным архитектором строительства собора св. Петра в Риме (1514 г.). С 1503 г. — член цеха каменщиков и плотников. Работал вместе с Антонио да Сангалло (старшим и младшим), с Кронакой и Б. д'Аньоло. Основные постройки: вилла Поджо а Кайяно (1480—1485 гг.); церковь Мадонна делле Карчери в Прато (1485—1491 гг.); во Флоренции — монастырь августинцев (начат в 1488 г.), сакристия церкви Сан Спирито (1488—1492 гг.) совместно с Кронакой, палаццо Гонди (1490—1494 гг.), собственный дом (теперь палаццо Панчатики Хименес, 1490—1498 гг.), двор и фасад церкви Маддалена де'Пацци (начат в 1492 г.), палаццо Строцци (1489—1505 г.) совместно с Б. да Майано и Кронакой; купол церкви в Лорето (1490—1500 гг.).

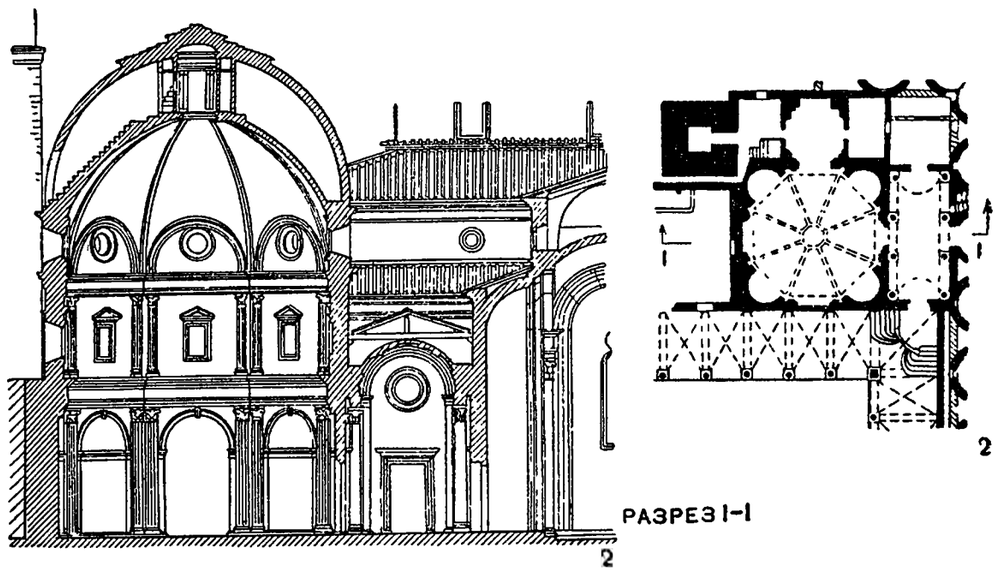
Участвовал в возведении фортификационных сооружений в Валь д'Эльза (1479 г.), Сарцане (1483—1488 гг.), Борго Сан Сеполькро, Кортоне, Ареццо, Пизе и Ливорно (1509—1512 гг.). Основные архитектурные проекты и модели: модель дворца в Неаполе (1488 г.); модель палаццо Строцци (1489—1490 гг.); модель дворца Лодовико Моро в Милане (1492 г.); модель дворца для Карла VIII (1494—1496 гг.); модель галереи купола собора во Флоренции с Баччо д'Аньоло; проект Сапиенцы в Сиене (1492 г.); проект дворца Медичи на пьяцца Навона в Риме (1513 г.); шесть вариантов проекта фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции (1515—1516 гг.); проект собора св. Петра в Риме (1467—1472 гг.).

Обобщая поиски своих предшественников, Джулиано да Сангалло явился одним из первых создателей целостной центрической постройки.

Небольшая церковь Мадонна делле Карчери в Прато имеет в плане форму равностороннего греческого креста, ветви которого покрыты цилиндрическими сводами, а средокрестие — зонтичным куполом на парусах с распалубками и прорезанными в них круглыми окнами (рис. 42, 43). Аналогичная капелле Пацци система купола на парусах дополнена невысоким барабаном между подпружными арками парусов и основанием купола. В этой постройке Сангалло сочетает крестовокупольную систему, впервые примененную Альберти в церкви Сант Андреа в Мантуе, с нервюрной системой зонтичного купола Брунеллеско. Это позволяет ему еще более облегчить опоры и сделать стены здания предельно тонкими.

Повышение купола при помощи барабана сделано с учетом восприятия его наружного объема и силуэта при довольно сильном выступе боковых ветвей. Внутри измельченные формы балюстрады кругового обхода в основании барабана подчеркивают мощь крупных подпружных арок, упругую легкость нервюр и распалубок купола, глубину и масштаб подкупольного пространства. Вынос балюстрады сделан с учетом зрительной корректировки высоты барабана, при которой основание купола кажется поставленным на паруса.





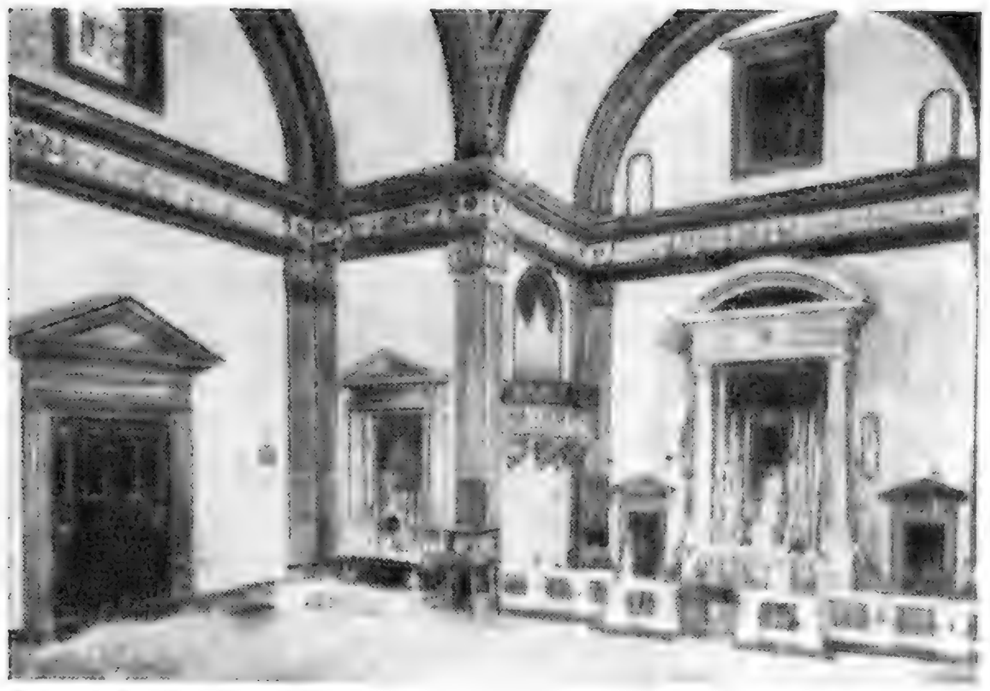
42. Джулиано да Сангалло. *1* — Прато. Церковь Мадонна делле Карчери, 1485—1491 гг.; *2* — Флоренция. Сакристия церкви Сан Спирито, 1488—1492 гг.

43. Прато. Церковь Мадонна делле Карчери. Общий вид, интерьер

Интерьер церкви, основанный на сочетании ордерного каркаса со сводчатой системой, — монументальный вариант центрических интерьеров Брунеллеско, близок им своим ясным покоем (рис. 43).

Объемная композиция и фасады органично связаны со структурой и членениями интерьера.

44. Флоренция. Сакристия церкви Сан Спирито



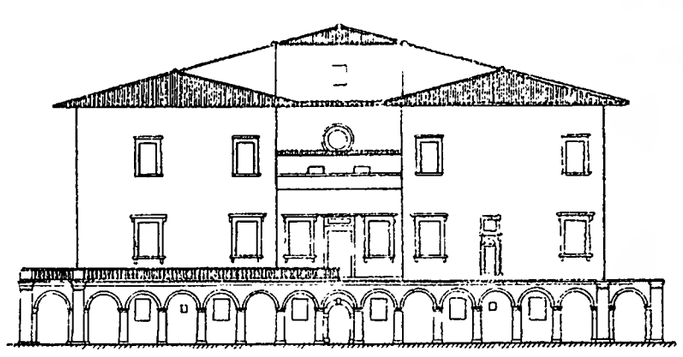
Образующие равнофасадную центрическую композицию четкие прямоугольные объемы ветвей креста расчленены по высоте на две неравные части, соответствующие членению интерьера на нижний ордерный ярус и цилиндрический свод.

Ордер пилястр в обоих ярусах, членящих объем по золотому сечению, выполнен, как и в постройках проторенессанса, в той же фактуре, что и инкрустированная мраморная стена.

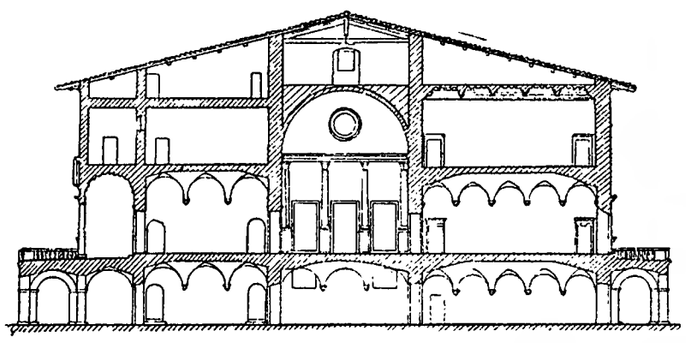
Соединение архитектурных традиций мастеров раннего кватроченто с тенденциями нового времени характерно и для других построек Джулиано да Сангалло. Такова, например, сакристия церкви Сан Спирито во Флоренции — интересное центрическое восьмигранное сооружение, увенчанное зонтичным куполом, в котором вертикальные полукруглые распалубки (как и в церкви в Прато) погашают распор, нагружая подкупольное кольцо (рис. 42, 44).

Сакристия, в создании которой участвовал и Кронака, также восходит к образцам Брунеллеско, но ее план с нишами по углам — самостоятельный шаг в освоении многообразных возможностей центрических композиций; вестибюль сакристии с приставными колонками и цилиндрическим кессонированным сводом свидетельствует об изучении памятников античного Рима. Римские реминисценции и стремление не нарушать ордерных канонов сближают Джулиано да Сангалло с Альберти.

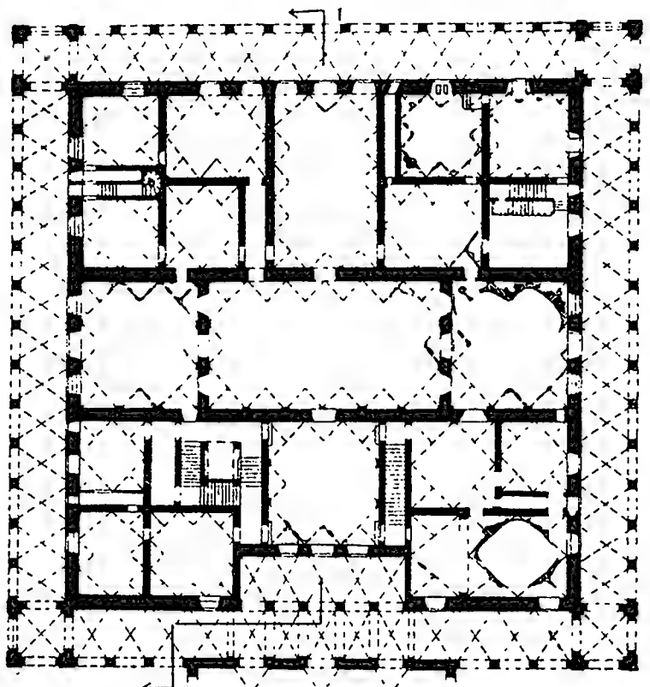
Палаццо Гонди во Флоренции повторяет в основном типичную композицию более ранних флорентийских дворцов, а в фасаде — выполненную несколько ра-



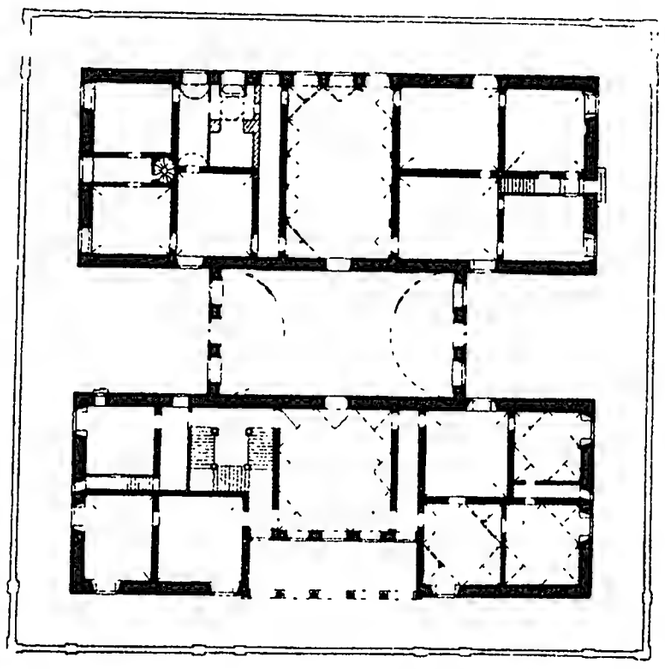
ЗАПАДНЫЙ ФАСАД



РАЗРЕЗ 1-1



ПЛАН I ЭТАЖА

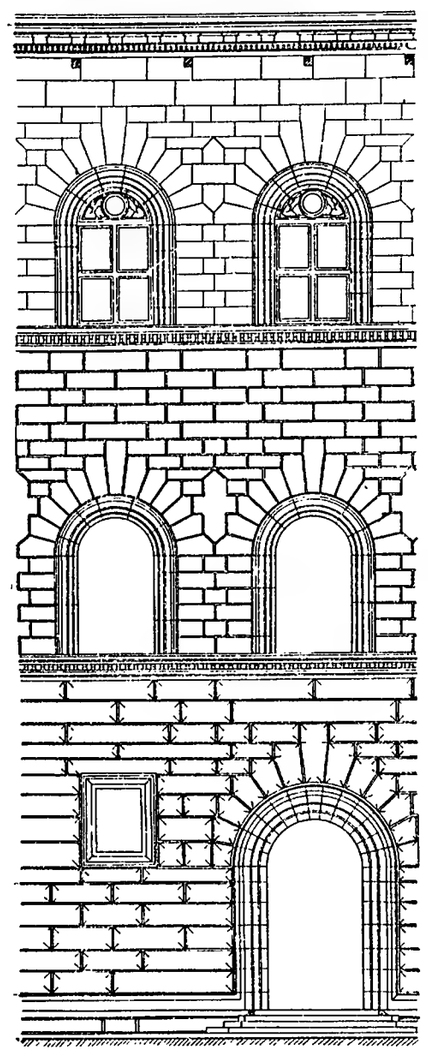


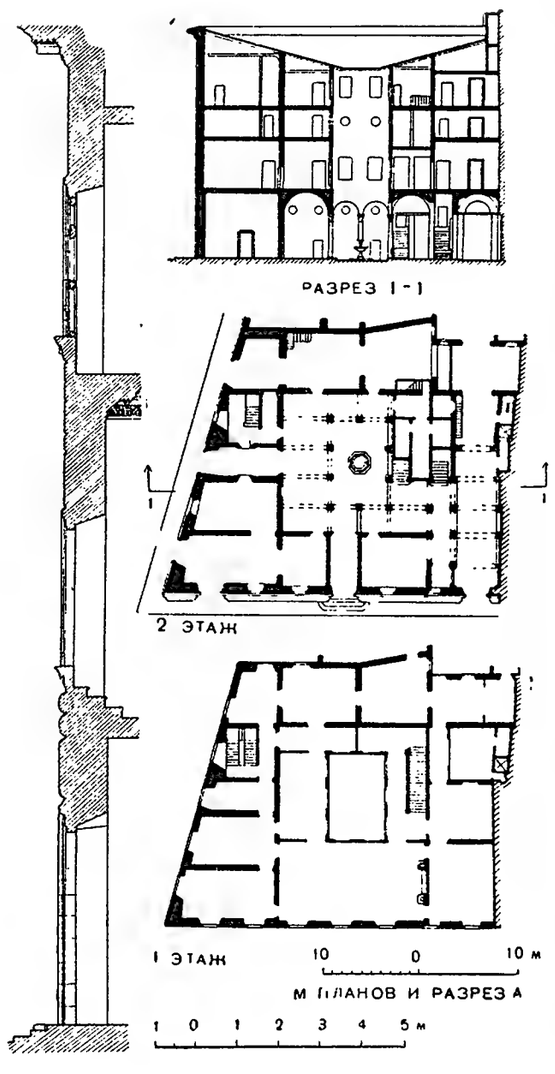
ПЛАН 2 ЭТАЖА

10 0 10 м

45. Поджо а Кайяно близ Флоренции. Вилла Медичи, 1480—1485 гг., Джулиано да Сангалло

46. Флоренция. Палаццо Гонди, 1490—1494 гг., Джулиано да Сангалло. Общий вид и двор, планы, разрез, фрагмент фасада





РАЗРЕЗ I-1

2 ЭТАЖ

I ЭТАЖ

10 0 10 м

МАСШТАБ ПЛАНОВ И РАЗРЕЗА

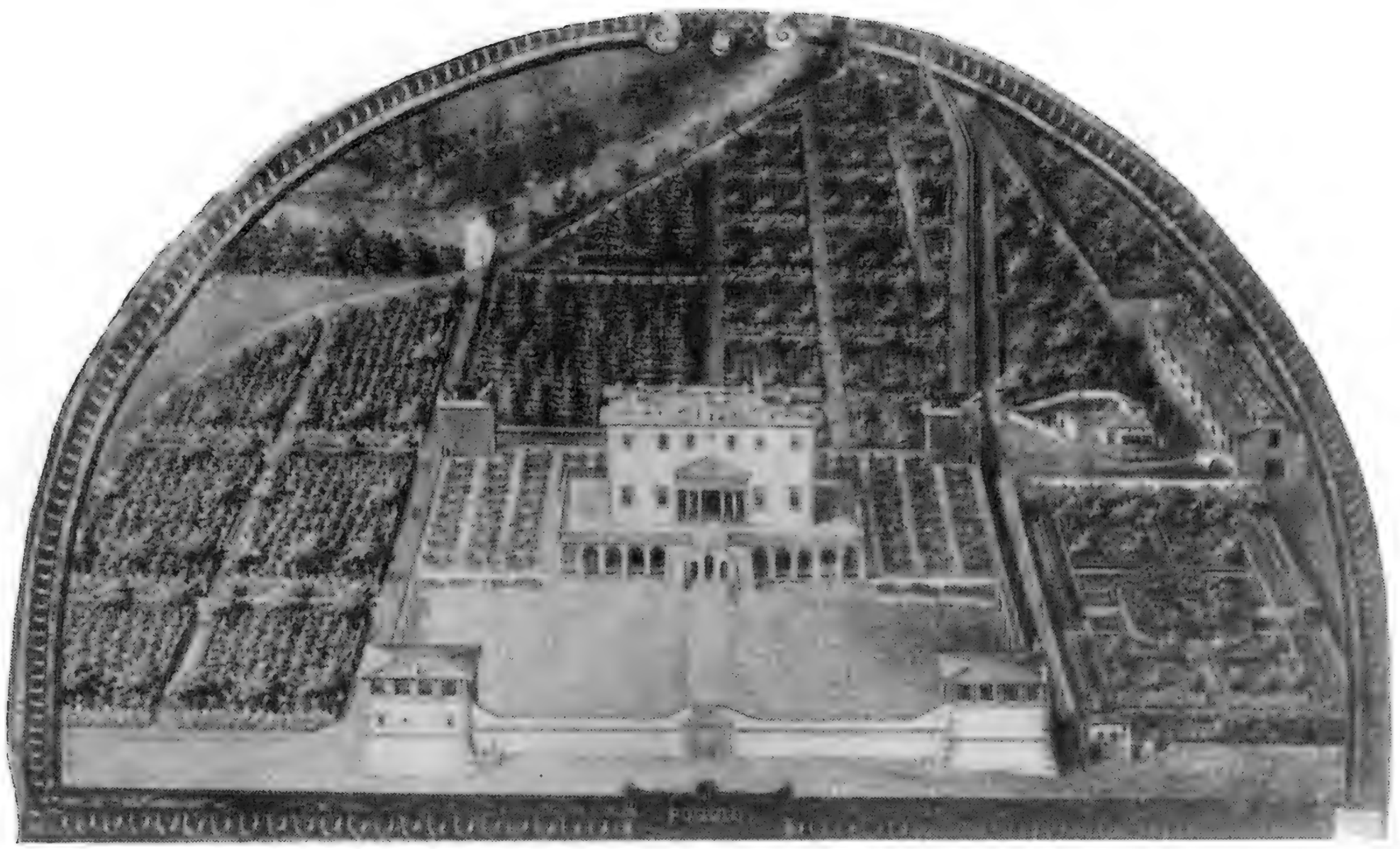
1 0 1 2 3 4 5 м

нее самим Джулиано да Сангалло модель палаццо Строцци. К особенностям плана нужно отнести открытую парадную лестницу под галереями внутреннего дворика, связывающую его со вторым — главным этажом (рис. 46). Частые оконные проемы с широкими сильно профилированными наличниками и сложным рисунком клинчатых архивольтов над ними образуют широкие орнаментальные пояса во всю ширину фасада. Тектоническое изменение рельефа и характера руста по этажам оживляет поверхность фасада; варьируется глубина рельефа камней, составляющих орнаментальный узор на стыках клиньев архивольтов с горизонтальными рядами кладки.

Вилла в Поджо а Кайяно завершает развитие типа загородной усадьбы богатого флорентийского горожанина XV в. и знаменует сложение нового типа загородной резиденции богатого вельможи. Этот тип большого загородного дворца с окружающим его обширным садом (рис. 45, 47), задуманный для Лоренцо Медичи, был в XVI в. развит в великолепных загородных дворцах римской духовной и светской знати.

В основу плана виллы положен правильный квадрат, предопределивший статичную, компактную форму объема здания. Нижний этаж, предназначенный для хозяйственных помещений и прислуги, как и в древнеримских виллах, образует мощный стилобат для двух верхних этажей, окруженных широкой террасой, — обходом, покоящимся на тяжелых арочных субструкциях. Второй этаж со входной лоджией, вестибюлем и залом для торжественных приемов, гостиными, приемным кабинетом хозяина и служебными помещениями — главный парадный этаж виллы. Приподнятая над землей обширная терраса связывает парадные помещения с окружающей природой. Широкие одномаршевые лестницы ведут к входной лоджии. Жилые помещения для владельца, его семьи и гостей находятся на третьем этаже.

Композиционным центром здания является большой двухсветный зал во втором этаже с богато украшенным резными кессонами сводом и выполненными знаменитыми художниками сплошными росписями расчлененных коринфскими пилястрами стен, с пышным орнаментальным уб-



47. Поджо а Кайяно. Вилла Медичи. Фреска XVII в.

ранством, с блеском позолоты и дорогими отделочными материалами (рис. 48).

Центрический принцип композиции удачно сочетается с анфиладным построением основных помещений. Великолепная анфилада уравновешивается пространством главного зала, развитым в поперечном направлении примыкающими к нему справа и слева световыми карманами между гостиными, открытыми на террасы, выходящие в сад. Органичное сочетание этих двух принципов композиции интерьера, встречаемое и в древнеримских термах, результат изучения античных памятников, многочисленные зарисовки которых имеются в альбоме Джулиано да Сангалло.

Здание монументально, но не грузно. Этому способствует редкая разбивка оконных проемов, гладкая фактура стены, скромный венчающий карниз и общая компактность сооружения. Входная лоджия с высоким фронтоном является в архитектуре Возрождения первым случаем применения в портике ионического ордера.

В творчестве Джулиано да Сангалло, которого можно считать последним из мастеров кватроченто, сливаются два наиболее значительных направления зодчества, созданных Брунеллеско и Альберти.

48. Поджо а Кайяно. Вилла. Зал

Вне Тосканы влияние ее новой архитектуры своеобразно сочеталось с местными, а часто и с североитальянскими традициями. В Умбрии это заметно в таких работах **Агостино ди Дуччо** (1418 — после 1481 г.), как украшенный резьбой и терракотой фасад маленькой оратории Сан Бернардино и городские ворота Сан Пьетро в Перудже. Гораздо важнее проникновение новых архитектурных идей из Тосканы в Марки.

Прочные экономические и культурные связи итальянской области Марки[1] с североитальянскими областями (Венеция) и побережьем Адриатики в значительной степени объясняют своеобразное развитие ее зодчества и участие славянских мастеров — выходцев из Далмации — в создании ее лучших архитектурных памятников. Одним из первых таких мастеров был строитель собора в Шибенике **Юрий Далматинец,** получивший в Италии местное имя — Джорджо да Себенико (Георгий из Шибеника, см. стр. 548).

Лучано да Лаурана также выходец из Далмации, работавший как архитектор, инженер и художник, принадлежит к числу наиболее своеобразных и тонких мастеров Италии в рассматриваемую эпоху.

---

[1] Восточноитальянская область Марки граничила на севере и западе с Эмилией, Тосканой и Умбрией, на юге с Романьей, на востоке она простиралась до Адриатического моря. В XV в. там были владения урбинских графов Монтефельтро и ветви миланской династии Сфорца, которой принадлежал Пезаро. Крупным портом на Адриатическом побережье была Анкона, вольный город, поддерживавший постоянную торговлю с расположенными на противоположном, славянском, берегу Адриатического моря городами Далмации: Сплитом, Шибеником, Задаром и Дубровником.

Лучано ди Мартино да Лаурана (около 1425—1479 гг.) происходил родом из местечка Врана, близ Задара. Его славянское имя — Луциан из Враны; о годе его рождения и деятельности на родине сведений нет. В 1465 г. он находился при дворе Сфорца в Пезаро и в том же году переехал в Мантую. В документах 1467 г. именуется инженером и архитектором урбинского герцога Федериго да Монтефельтро. В 1468 г. Лаурану назначили главным архитектором урбинского дворца. В 1472 г. он по неизвестным причинам покинул Урбино и стал в Неаполе начальником артиллерии короля Ферранте. Кроме урбинского

дворца, Лаурану считают без достоверных оснований автором палаццо Префетиццио в Пезаро (Фабрицци, Виллих). Лауране приписывают так называемые ведуты — картины с изображением идеального города; из скульптурных работ — некоторые камины урбинского дворца (А. Вентури).

Самым крупным произведением Лаураны является Палаццо Дукале в Урбино.

Композиция этого комплекса усложнена его двойственным назначением — парадного дворца и укрепленной герцогской резиденции, а также наличием старого средневекового дворца и укреплений, которые нужно было включить в новый ансамбль, расположенный на возвышенности. В строительстве дворца с XIII в. насчитывается около шести довольно ясно различимых периодов. Ко времени работы Лаураны с 1468 по 1472 г. относится создание проекта, наиболее радикальная перестройка и объединение частей старого дворца и укреплений (рис. 49, 50), северного и восточного наружных корпусов дворца, примыкающих к внутреннему двору. Знаменитый внутренний двор и примыкающий к нему южный корпус были возведены с 1476 по 1483 год, по всей вероятности, в соответствии с проектом Лаураны.

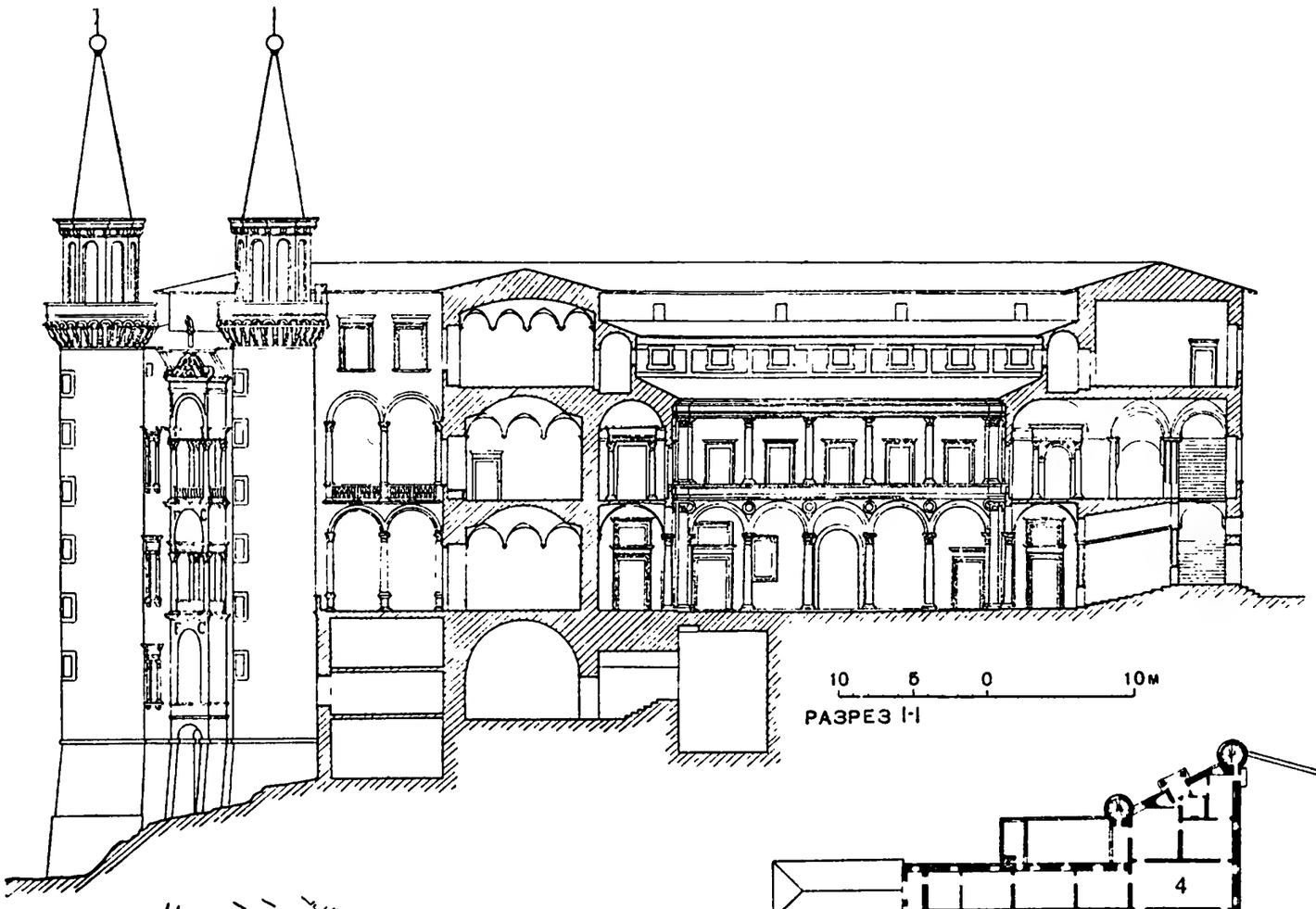
49 Урбино. Палаццо Дукале, 1468—1483 гг. Лучано да Лаурана

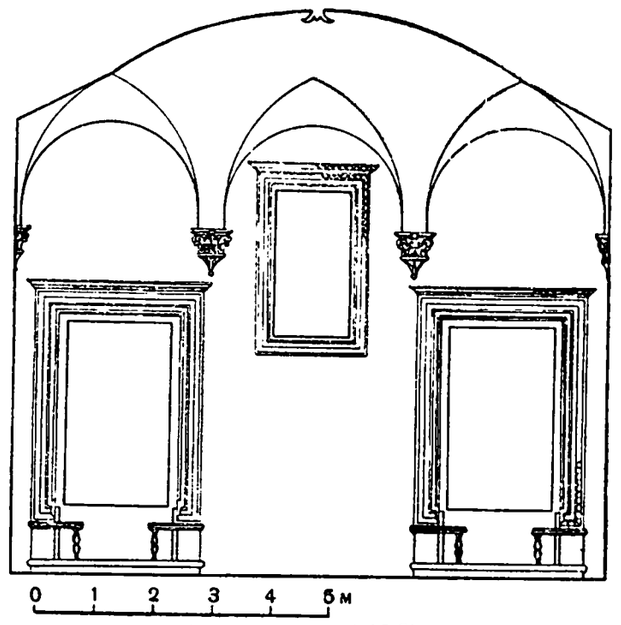
В 40-х годах XV в. резиденция урбинских герцогов состояла из двух скромных построек на вершинах двуглавого холма, окруженного жилищами горожан и городскими зданиями. Но эта резиденция не отвечала вкусам и потребностям герцога Федериго, понимавшего и ценившего искусство.

Уже в 1449 г. в Урбино работало несколько тосканских архитекторов-скульпторов под руководством Мазо ди Бартоломео. Однако флорентийцы не могли осуществить замыслы Федериго. Приглашенному в Урбино Лучано да Лауране было предложено построить новую резиденцию на мало удобном для столь обширного строительства холмистом участке, сохранив недавно отделанные сооружения.

Лаурана положил в основу планировки систему флорентийского городского дворца с большим внутренним парадным двором, вокруг которого группируются парадные, жилые и хозяйственные помещения. Это основное ядро было дополнено внутренним висячим садом и открытым в сторону города двором, образованным двумя выступающими южными корпусами. Комплекс дворца вследствие неровного рельефа местности, рыхлости грунтов, грозивших оползнями, и крепостных функций сооружения потребовал особенного внимания к прочности основания. Лаурана проделал огромную по тому времени подготовку строительной площадки, соорудил множество подпорных стен, фундаментов, каменных плотин и многоарочных мостов. Он показал себя первоклассным инженером.

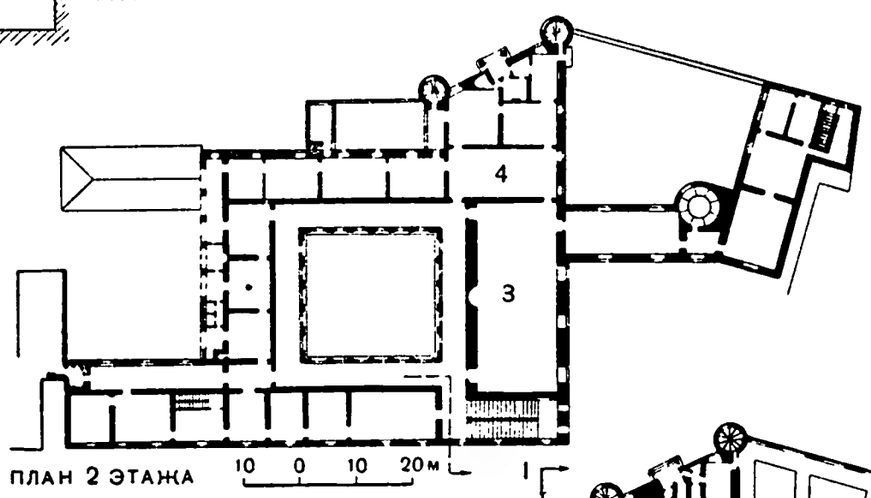
Работы по возведению самого дворца начались с «палацетто Иолы», — так стали называть старую резиденцию после устройства в ее главном зале (на втором этаже) камина со скульптурным фризом и статуями Геракла и его жены Иолы, вы-



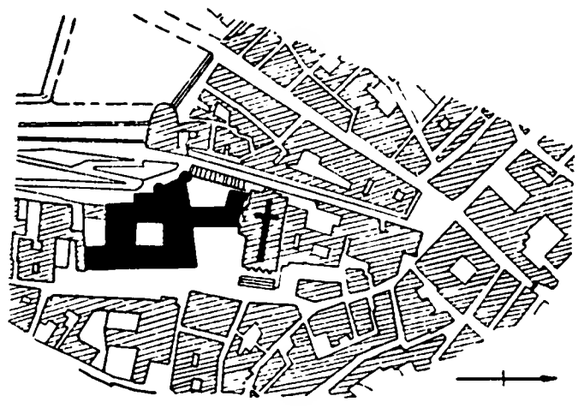


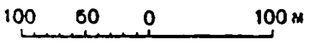
ЗАЛ ДЕЛЬИ АНДЖОЛИ

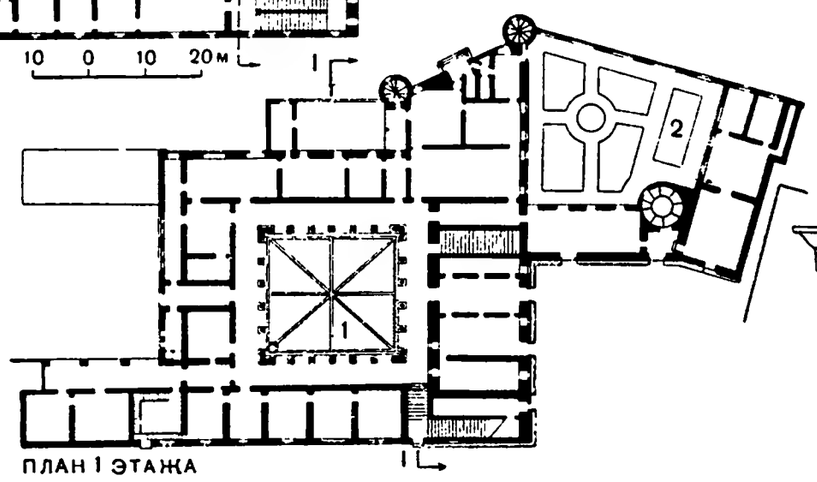
РАЗРЕЗ I-I



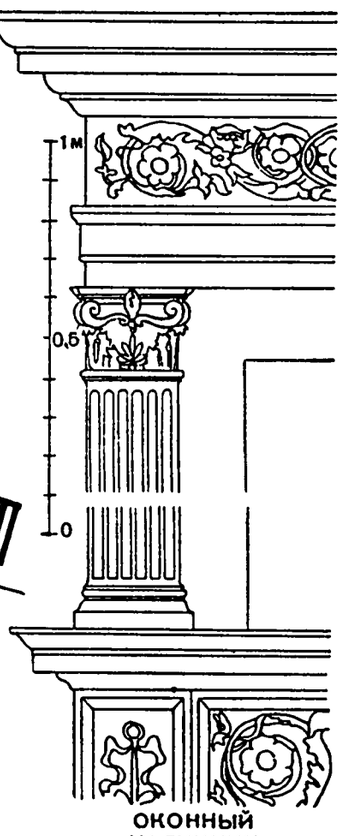
ПЛАН 2 ЭТАЖА



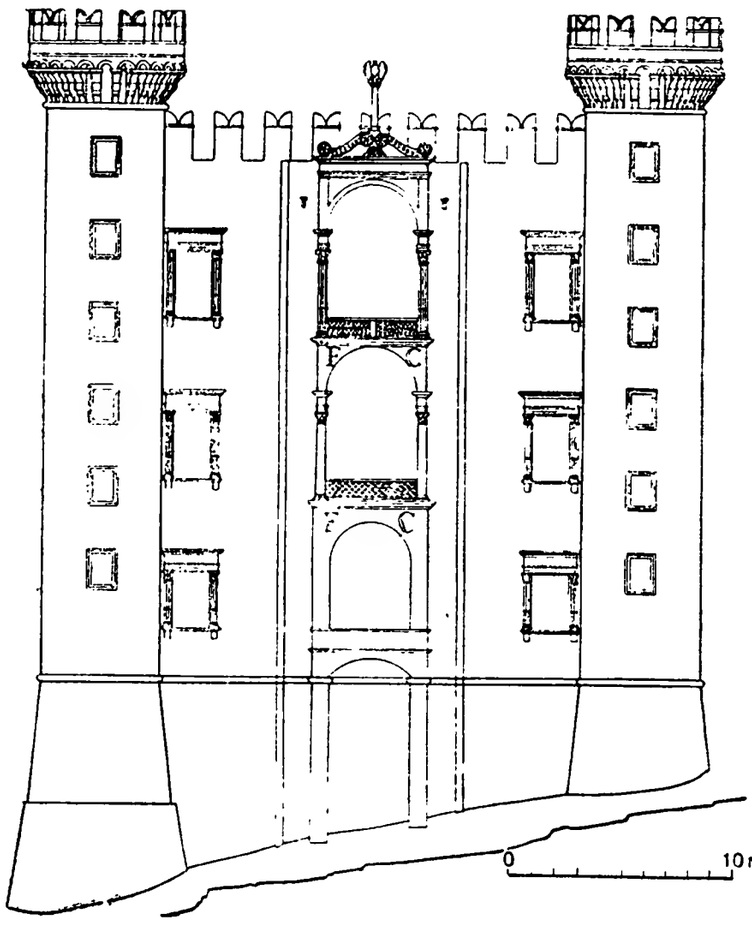


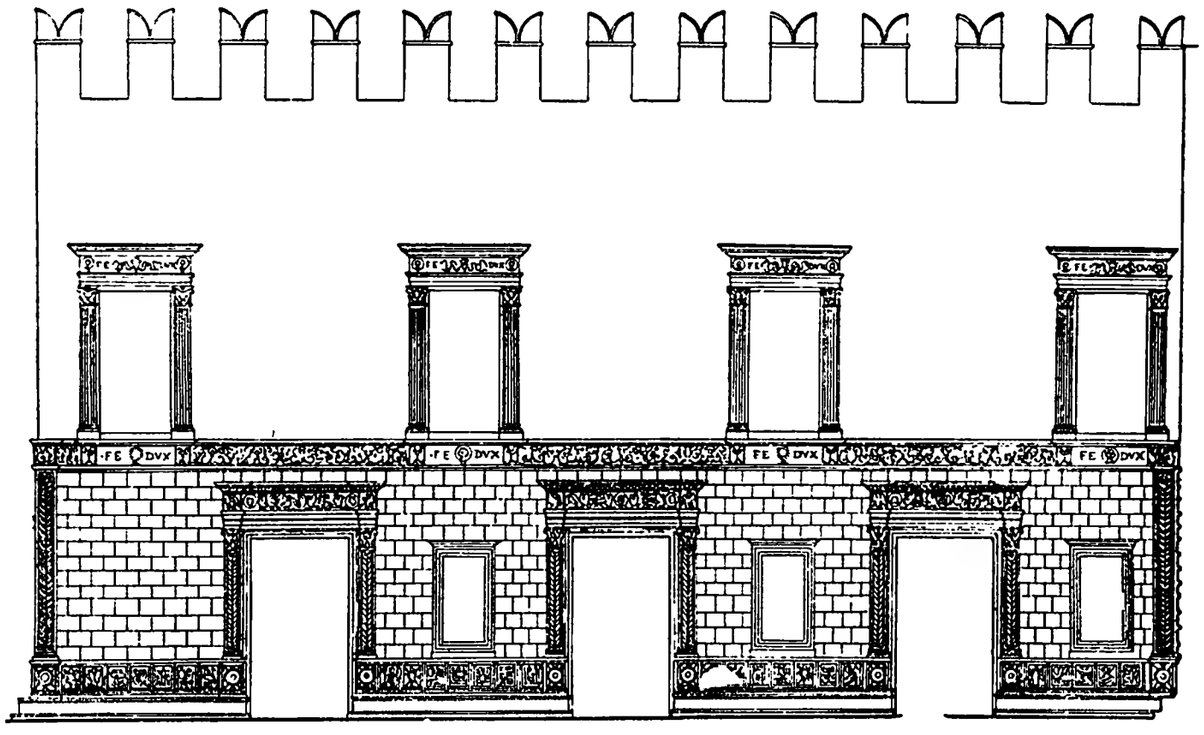


ПЛАН I ЭТАЖА



ОКОННЫЙ НАЛИЧНИК





50. Урбино. Палаццо Дукале. Фасады (даны в реконструкции), слева — главный (западный), справа — северный; разрезы, деталь, генеральный план и планы этажей

1 — двор; *2* — висячий сад; *3* — тронный зал (справа от него зал делле Велье); *4* — зал дельи Анджели (Анджоли)

51. Урбино. Палаццо Дукале. Северо-восточный угол здания (с окнами тронного зала); внизу — висячий сад

полненными Франческо Лаураной[1]. Палацетто, образовавшее восточную сторону центрального двора, было расширено к северу и югу, и его фасад с разделенными колонкой арочными окнами флорентийского типа стал восточным фасадом нового дворца.

Строительство велось также в западном направлении: северной стороне двора соответствовали в первом этаже библиотека, кордегардия и лестница, а во втором, главном этаже, самый большой тронный зал дворца. Наконец, анфилада парадных покоев наверху и служебные и жилые помещения для свиты внизу замкнули двор с южной и западной сторон.

К северу от центрального двора была пристроена еще одна выступающая часть здания, с личными покоями владельцев, включившая вторую, существовавшую ранее постройку Кастелларе. Капитально перестроенная внутри, она вместила приемный зал, спальни, гардеробную и молель-

[1] Франческо Лаурана (работал в 1458—1502 гг.), далматинский скульптор, возможно сотрудничавший с Л. Лаураной и в Неаполе (декор «арки Альфонса» в Кастельнуово).

ню герцогини и соединялась через зал дель Маньифико (или делле Велье) с тронным залом. Высокая подпорная стена соединяла торец этой пристройки с северной башней главного юго-западного фасада, ограждая висячий сад (рис. 51), по другую сторону которого располагались покои самого владельца; их окна раскрывались в сад или на главный фасад.

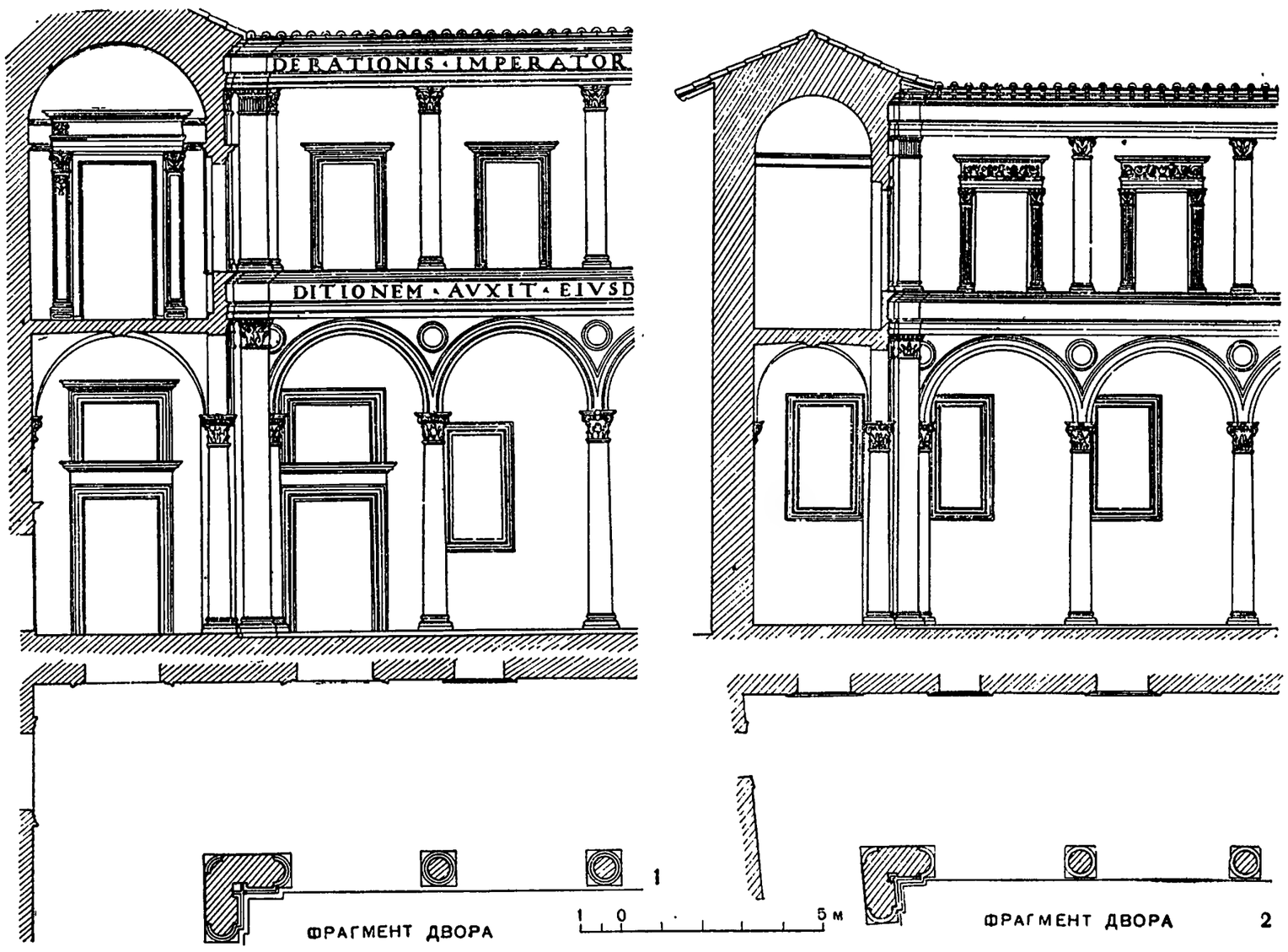
Так искусно и рационально решены были сложные требования придворного быта: парадные помещения изолированы от личных покоев, комнаты владельца и его жены размещались рядом, нижние помещения были отведены для свиты, слуг и стражи.

Композиция сложного, напоминающего небольшой город дворца сочетает черты новых городских палаццо (закономерное строение плана вокруг центрального двора) и феодальных замков (живописная асимметрия объемов). Сознательное противопоставление этих элементов определило и своеобразное, исключительно удачное решение композиции главного парадного фасада, хорошо выразившего значение и неприступность резиденции герцога Монтефельтро.

В главном фасаде применен принцип контраста гладких массивных стен и стройных полукруглых башен с машикулями, с тонко проработанными, античными по характеру деталями многоярусной лоджии-балкона и ордерными наличниками окон. Все четыре балкона, образующие лоджию, различны по трактовке форм, которые по мере развития композиции вверх становятся более легкими и изящными.

Многоярусная лоджия — единственный элемент, нарушающий суровый, напоминающий укрепленные замки облик дворца со стороны внешнего подъезда.

Однако наиболее ярко основные тенденции архитектуры кватроченто проявились у Лаураны в интерьерах и в парадном внутреннем дворе. Изменения, внесенные архитектором во флорентийскую схему, придали двору большое своеобразие. Со стороны главного южного входа и на северной стороне расположено по пяти арок, с востока и с запада — по шести, что позволило поместить вход во двор на центральной оси. Удлиненная форма двора благодаря перспективному сокращению воспринимается как правильный квадрат. Аркады закреплены справа и слева пилястрами, смыкающимися под углом в 90°, — так впервые было найдено наиболее правильное решение проблемы угловых опор внутренних дворов, целесообразное с ин-



52. *1* — Урбино. Палаццо Дукале. Лучано да Лаурана; *2* — Губбио. Палаццо Дукале. Франческо ди Джорджо Мартини

53. Урбино. Палаццо Дукале, двор (слева); Губбио—Палаццо Дукале, двор (справа)

женерной и архитектурной точки зрения. Угловые столбы с пилястрами создают устойчивую систему, погашающую распор арок, и подчеркивают статическую форму двора и упругую легкость зажатых между ними ордерных аркад (рис. 52, 53).

Профилировка архивольтов и антаблемента наличников, редкие по красоте капители, а также латинская надпись по фризам, прославляющая владельца Урбино, — вот почти весь декор двора. Чистота и ясность архитектурных форм, гармоничность пропорций, легкий и спокойный ритм колонн, арок и небольших пилястр в сочетании со светлым колоритом белого камня ордера и бледно-желтого кирпича стен придают двору серьезный, изысканно простой облик, напоминающий произведения Бру́неллеско. Двор урбинского дворца с его атмосферой спокойной сосредоточенности относится к числу самых обаятельных произведений кватроченто.

Со двора широкая лестница налево от входа ведет во второй этаж с парадными залами и личными комнатами владельца.

Дворцовые интерьеры отличаются той же сдержанностью и строгостью, граничащей подчас с аскетизмом. Рука Лаураны ощущается в Тронном зале, залах дельи Анджели и Маньифико и в других парадных помещениях второго этажа, перекрытых сводами с распалубками, вместо рез-

54. Урбино. Палаццо Дукале. Тронный зал и камин

ных деревянных потолков флорентийского типа. Залы урбинского дворца с белыми гладкими потолками и стенами, со строгими потолочными розетками, с тонко прорисованными резными консольными капителями у основания распалубок, с великолепными по тонкости профилировки и резьбы наличниками окон и дверей и мраморными каминами отличаются благородством форм (рис. 54). Парадные покои были украшены картинами самого Лаураны, Пьеро делла Франческа и других.

После отъезда Лаураны в 1472 г. остался неотделанным ряд помещений и не был достроен второй двор, где предполагалось воздвигнуть мавзолей династии Монтефельтро. Начиная с 1474 г. в завершении строительства и отделке дворца принимали участие Франческо ди Джорджо Мартини (см. ниже) и другие мастера: Мазо ди Бартоломео, Франческо ди Симоне, Доменико Росселли, братья да Майано, Баччо Понтелли и др.

Облицовка фасада не была закончена. В позднейшие века фасады были совершенно искажены новыми окнами, бессистемно пробитыми, и надстройками, скрывшими зубцы и испортившими двор, созданный Лаураной.

Лауране приписывают палаццо делла Префеттицио в Пезаро, бывшей резиденции Сфорца. Только крупный архитектор мог так смело расположить на широкой гладкой плоскости второго этажа над шестью нижними арками пять больших окон, напоминающих дворец Урбино своей формой и наличниками (рис. 55).

В приписываемых Лауране ведутах воплощены архитектурные фантазии. В урбинском дворце и теперь еще сохранилась на стене ведута: в центре прямоугольной площади никогда не существовавшего города — двухъярусное круглое сооружение (рис. 56). Возможно, что это здание — мавзолей Монтефельтро. Безлюдная площадь проникнута строгим духом урбинского зодчества, напоминая чистоту линий и торжественное спокойствие созданного Лаураной дворца.

Ведуты[1] дают представление о градостроительных идеях и композиционных приемах раннего Возрождения и являются документами огромной исторической важности. Многие зафиксированные в ведутах приемы предвосхищают позднейшие варианты многоярусной ордерной композиции, например дворцовых фасадов со сдвоенными пилястрами, осуществленных впоследствии в Риме (палаццо Канчеллерия и другие сооружения).

55. Пезаро. Палаццо Префеттицио. Лучано да Лаурана

В истории итальянской архитектуры имя Лучано да Лаураны следует поставить вслед за именами Филиппо Брунеллеско и Леона Баттисты Альберти. Он заслужил это место мастерством, проявленным в урбинских сооружениях, и их значением для дальнейшего развития архитектуры. В творчестве Лаураны многое остается неясным. Корни и основы его творчества следует искать не только в Италии, но и в античных памятниках и живых традициях зодчества Далмации и Истрии. Молодой Лаурана, несомненно, изучал сплитский дворец Диоклетиана, римские античные памятники Пулы в Истрии.

Для окончания же архитектурных работ, не завершенных Лаураной, в Урбино в 1475 г. был приглашен **Франческо ди Джорджо Мартини** — один из универсальных людей XV в., известный как живописец, скульптор, архитектор, теоретик и инженер.

Франческо ди Джорджо Мартини в молодости работал на родине, в Сиене, преимущественно как живописец и строитель крепостей. В Урбино он работал как военный инженер и архитектор около де-

[1] Ведуты приписываются не только Лауране, но также и Пьеро делла Франческа. Ведуту с изображением гавани приписывают иногда Ф. ди Джорджо Мартини.

56. Ведуты, приписываемые Лучано да Лаурана (верхняя — в Урбино, нижняя — в Балтиморе, США)

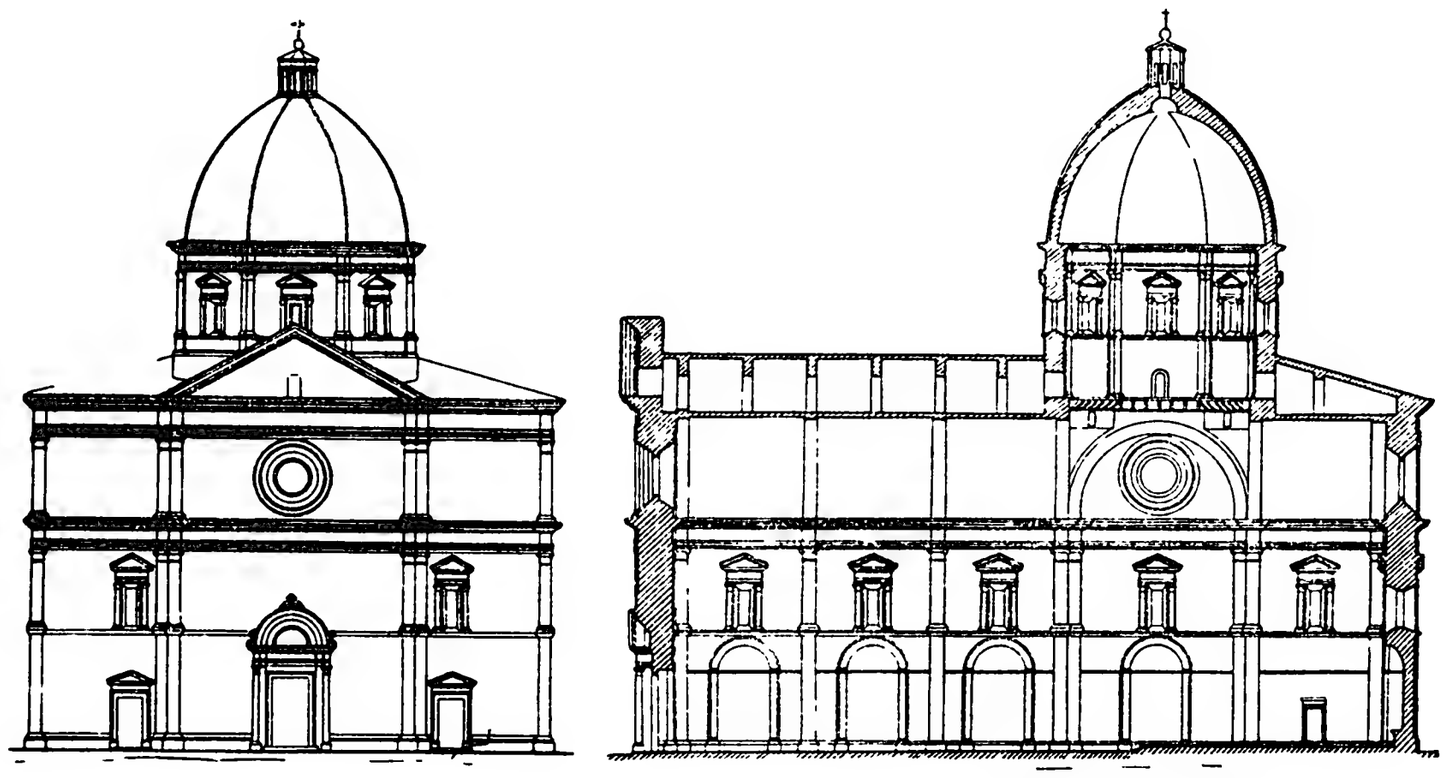
сяти лет. Позже строил в Губбио, Иези и Анконе. Последние годы провел на родине, выезжая в Неаполь и Милан, где встречался во время экспертизы по строительству собора с Леонардо да Винчи. В конце жизни написал архитектурный трактат. Основные архитектурные работы: руководство строительством урбинского дворца по проекту Лаураны и, вероятно, самостоятельная отделка некоторых помещений (1475—1480 гг.), дворец в Губбио (1476—1480 гг.), палаццо дельи Анциани в Анконе (1486 г.), палаццо дель Комуне в Иези (1486 г.), церковь Сан Бернардино близ Урбино (между 1482 и 1491 гг.), церковь Санта Мария дель Кальчинайо близ Кортоны (1485 г.). Некоторые авторы приписывают ему наряду с Лаураной постройку палаццо Префетти-цио в Пезаро.

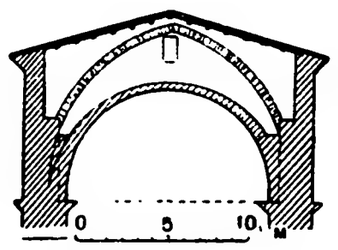
Франческо были надстроены башни главного фасада урбинского дворца, завершен висячий сад, продолжен к югу восточный фасад и начато строительство двора, получившего название Кортиле дель Пасквино, с частично заложенной впоследствии семиарочной лоджией. Ему же следует приписать в разных частях дворца богатые обрамления окон и порталов в виде двух каннелированных пилястр, несущих полный трехчастный антаблемент. Под его руководством были также более пышно отделаны внутренние помещения дворца в соответствии с изменившимися вкусами владельца.

Палаццо Дукале в Губбио — герцогский дворец — сохранил внешний облик средневекового замка, состоящего, как и урбинский дворец до перестройки, из двух частей «прилепившегося» к горе оборонного сооружения с высокой сторожевой башней и средневекового дворца (получившего позднее название палаццо делла Гвардиа).

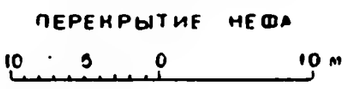
Центром обновленного дворца стал внутренний двор между двумя старыми постройками (рис. 52, 53). В новых частях дворца в Губбио повторялись формы и детали урбинского дворца: вариантом последнего был и парадный двор. Однако имеются также существенные различия (ср. наличники окон второго этажа). Общий облик дворца в Губбио отличается большей пышностью форм и меньшей стилевой целостностью.

57. Кортона (окрестности). Церковь Санта Мария дель Кальчинайо, 1485 г. Франческо ди Джорджо Мартини

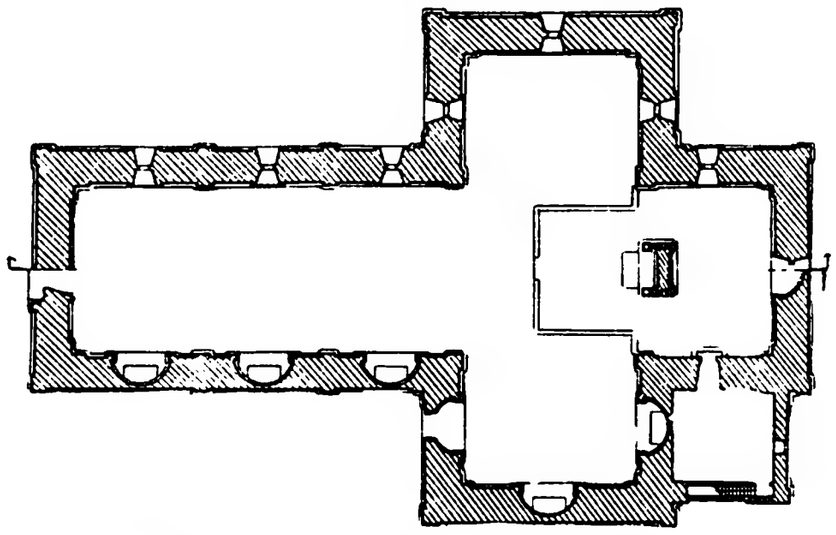




ПЕРЕКРЫТИЕ НЕФА



М ПЛАНА РАЗРЕЗА И ФАСАДА



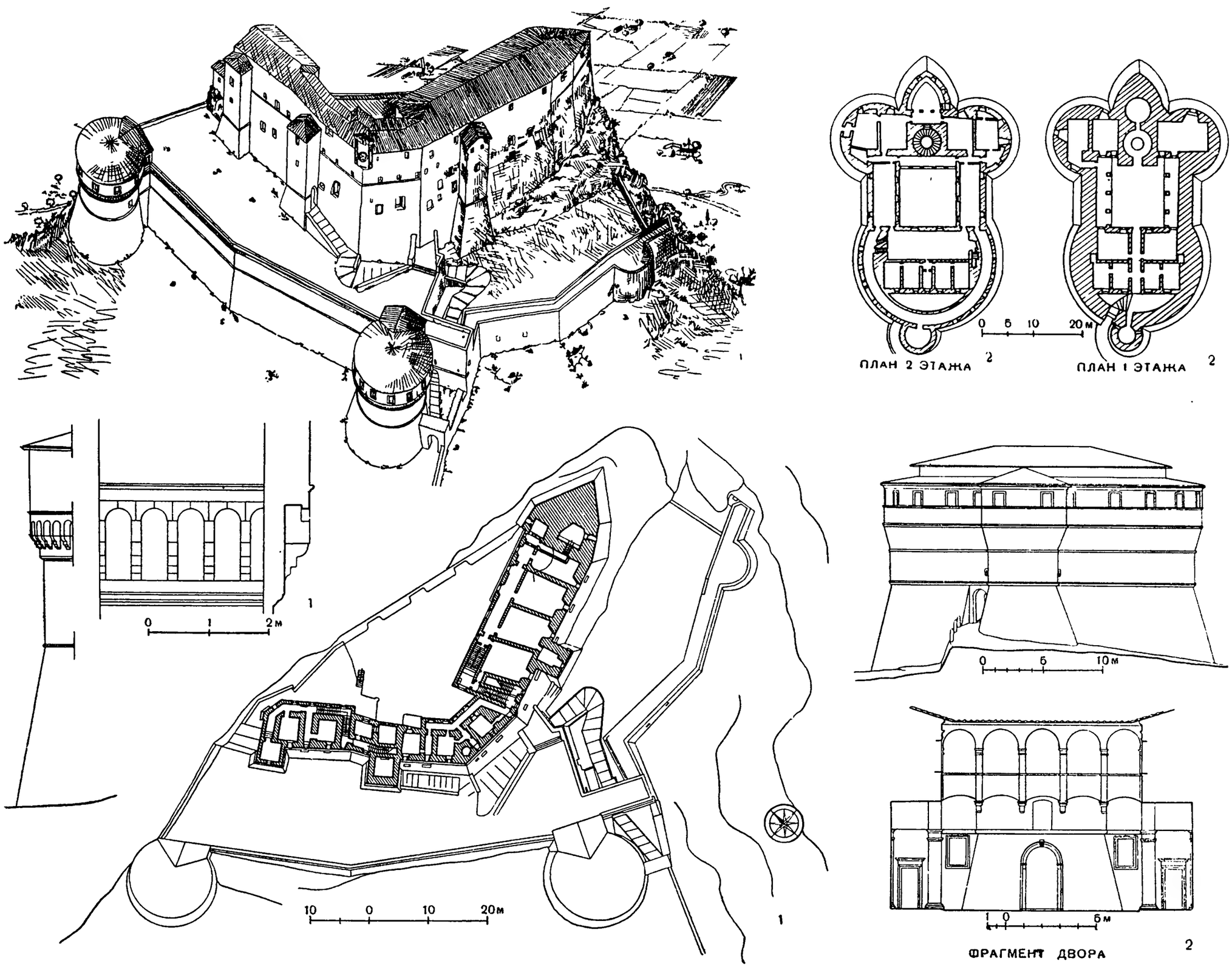
Более самостоятельным и зрелым мастером проявил себя Франческо ди Джорджо в двух церквах — Сан Бернардино близ Урбино и Санта Мария дель Кальчинайо близ Кортоны (рис. 57).

В первой церкви архитектор строго соблюдает правила соразмерности, изложенные в его трактате об архитектуре: в плане, имеющем форму латинского креста, длина в четыре раза превышает ширину; неф перекрыт цилиндрическим сводом, высота которого равна половине ширины церкви, высота внутренных стен до основания свода превышает ширину в полтора раза.

Церковь Санта Мария дель Кальчинайо близ Кортоны (находится за пределами Марок, в Тоскане), законченная после смерти архитектора, имеет в плане форму латинского креста. Ее план и разрез также соответствуют пропорциональным схемам трактата Франческо ди Джорджо.

Легкий интерьер — с ясными пространственными членениями главного нефа и боковых концов креста, перекрытых цилиндрическими сводами с высоким средокрестием, увенчанным восьмиугольным барабаном и сомкнутым куполом и, наконец, с двухъярусным ордером пилястр, с резким выделением темного ордерного каркаса на фоне белых стен, — заполнен светом и воздухом и напоминает архитектуру раннего флорентийского кватроченто.

Структуре внутреннего пространства и его членениям соответствует объемная композиция здания с ясно выделенными концами креста и высоко приподнятым восьмиугольным куполом на октогональном барабане. Трехъярусный ордер пилястр, членящих фасад, имеет типичный



58. Франческо ди Джорджо Мартини: *1* — крепость Сан Лео; *2* — крепость Сассокорваро

59. Крепость Сан Лео

для кватроченто плоскостной характер. Архитектурный объем церкви строг, но изящен.

В церкви Санта Мария дель Кальчинайо Франческо ди Джорджо подвел итоги своей деятельности как архитектор и теоретик архитектуры.

Значительное место в практической деятельности и в трактате[1] мастера принадлежит строительству крепостей.

Крепости Сан Лео, Кальи, Мондавио и Сассокорваро (рис. 58, 59) показывают, что Мартини достиг в них высокой степени органичного сочетания инженерных и эстетических свойств, которое характеризует всю фортификационную архитектуру Италии рассматриваемого периода.

Местоположение крепости, выбиравшееся с точки зрения удобства обороны, вместе с тем придавало постройке доминирующее значение в окружающем ландшафте. Во внешнем облике укреплений искусно подчеркивался характер грозной неприступности, тогда как жилые части форта были, по возможности, раскрыты в природу.

Для Франческо ди Джорджо Мартини в наиболее зрелый период типична приверженность к архитектурным традициям тосканской школы.

---

[1] Трактат Франческо ди Джорджо Мартини, написанный им в Урбино после 1482 г. и получивший широкую известность в списках, оказал значительное влияние на современных архитекторов, особенно в области военного зодчества, которой посвящена пятая книга трактата.

2. АРХИТЕКТУРА ВЕНЕЦИИ

Новые тенденции в архитектуре Венеции проявились только в последней четверти XV в. До этого времени она находилась под влиянием средневековых строительных традиций городов северного побережья Адриатики (Падуя и др.), Византии и в большой мере Востока. Поэтому первые три четверти XV в. в Венеции получили широко распространенное название «венецианской готики», тогда как последняя четверть этого века обычно именуется «ранним венецианским Возрождением». Границы между этими периодами не всегда четко определены (ср. рис. 4, 6, 7.)

Венеция была крупнейшим торговым посредником между Западом и Востоком, что способствовало быстрому экономическому расцвету и политической самостоятельности этой торгово-аристократической республики и обусловило установление прочных культурных связей с рядом стран Ближнего и Среднего Востока. Этими особенностями развития Венеции вызвано появление в ее архитектуре в XI—XIV вв. различных типов культовых зданий: пятикупольного, центрического, базиликального и других.

Немалую роль в сложении характерных черт венецианской архитектуры сыграли природные условия — строительство было возможным только на островах или в мелководных частях лагуны, где возводили сооружения на сваях. Это получило выражение не только в легком облике зданий, строившихся преимущественно из кирпича, но и в городском плане, характеризующемся отсутствием регулярности, узостью улиц, функции которых в основном перешли к каналам, и необычайной теснотой застройки (рис. 1, 2). Жилые дома стояли вплотную по сторонам каналов, и открытый характер их фасадов с лоджиями и частыми окнами определялся островным положением города, защищенного морем.

Своеобразный быт города, с его оживленной морской торговлей, ремесленным производством, любовью к роскоши и празднествам, отразился на типах зданий и общем характере архитектуры. Венеция отличалась открытым, жизнерадостным обликом зданий, широким применением декора и полихромии, ювелирной отделкой деталей.

Проникновение идей Возрождения в венецианское зодчество совпадает по времени с крупными колониальными завоеваниями Венеции, с приобретением ею ряда италийских территорий и с укреплением связей на материке. Ломбардские цеховые мастера и архитекторы, работавшие в XV в. в Венеции, были активными проводниками нового направления.

В XV в. реконструировали многие здания, по-новому решали вопросы планировки жилых домов, подновляли фасады, порой даже облицовывали их вновь.

Наличием в Венеции огромной армии портовых грузчиков, матросов и ремесленников объясняется строительство таких своеобразных типов жилых зданий, как блокированные дома, дома с поэтажным квартирным заселением и лавками в первом этаже, дома-общежития.

Блокированные жилые дома и общежития строились (начиная с XII в.) на средства республики, благотворительных обществ и частных граждан, заинтересованных в квалифицированных ремесленниках и опытных моряках. Как показывает изучение сохранившихся построек, основным типом является двух- или трехэтажный дом, сблокированный из одинаковых жилых секций, имеющих самостоятельные входы с улицы и внутреннюю лестницу. Квартира помещалась обычно в двух этажах: в первом — кухня, кладовая и общая комната (столовая), во втором — две-три спальных комнаты (рис. 3).

В верхнем этаже трехэтажного дома располагали чаще всего самостоятельные квартиры с обособленными лестницами. Дома-общежития для иностранных моряков венецианского флота и дома для престарелых имели аналогичную этажность и планировку, но состояли из одинаковых по размеру комнат с каминами и имели общую лестницу. В первых этажах таких зданий, как и в подобных сооружениях Франции, Англии и других стран, часто помещались в это время лавки и ремесленные мастерские.

Дома имели значительную протяженность и обычно складывались в группы трех типов: два поставленных рядом корпуса с узким двором между ними и с фасадами, обращенными к каналам; четыре корпуса с квадратным двором в центре, имеющим выход к каналу; пять корпусов— внутри прямоугольного двора, образованного четырьмя корпусами, поперечно поставлен пятый.

Выразительность гладких фасадов, лишенных тяг или украшений, достигается сложной асимметрией оконных проемов, образующих иногда в каждом этаже свой ритмический строй. Живописно расположенные и различные по форме проемы чередуются с четким рядом выведенных на фасады каминных труб и входов в секции дома.

Многие детали напоминают о раннем формировании блокированных домов. Таковы сдвоенные арочные окна с колонной посередине и высоко поднятые, забранные решетками квадратные окна первых этажей (в домах без лавок). К этому типу зданий относятся блокированные дома по улицам деи Прети (район Кастелло), Сарацинской, на салидцаде (набережной) ди Сан Лио и др.

Встречается также тип жилого дома с лавками в нижнем этаже и таким расположением лестниц, которое указывает на поэтажное квартирное расселение его обитателей и возможную сдачу внаем отдельных этажей-квартир. Таков, например, жилой дом по улице Гарибальди (рис. 3). В его плане принят типичный для многих венецианских палаццо принцип расположения помещений вокруг большого зала-гостиной с оконными проемами, выходящими на главный фасад. Каждый этаж имеет наружный вход с самостоятельной лестницей. В композиции фасада здания третий этаж, принадлежавший, видимо, хозяину дома, выделен традиционными для Венеции большими арочными проемами окон, фланкированными глухими плоскостями стен и более тщательной обработкой наличников. Второй этаж и мезонин имеют меньшую высоту и более скромную обработку. В нижнем этаже — лавки.

В облике здания, членениях фасада и архитектурной обработке проступает более сложная, чем в тосканских палаццо, структура внутреннего пространства и четко дифференцированное назначение отдельных этажей дома, утратившего черты феодального жилища.

На фоне этих скромных зданий, составлявших основную застройку города, выделялись своим великолепием мраморные дворцы венецианской знати.

Отличительной чертой дворцов патрициев и богатых купцов, как, впрочем, и всей

1. Венеция

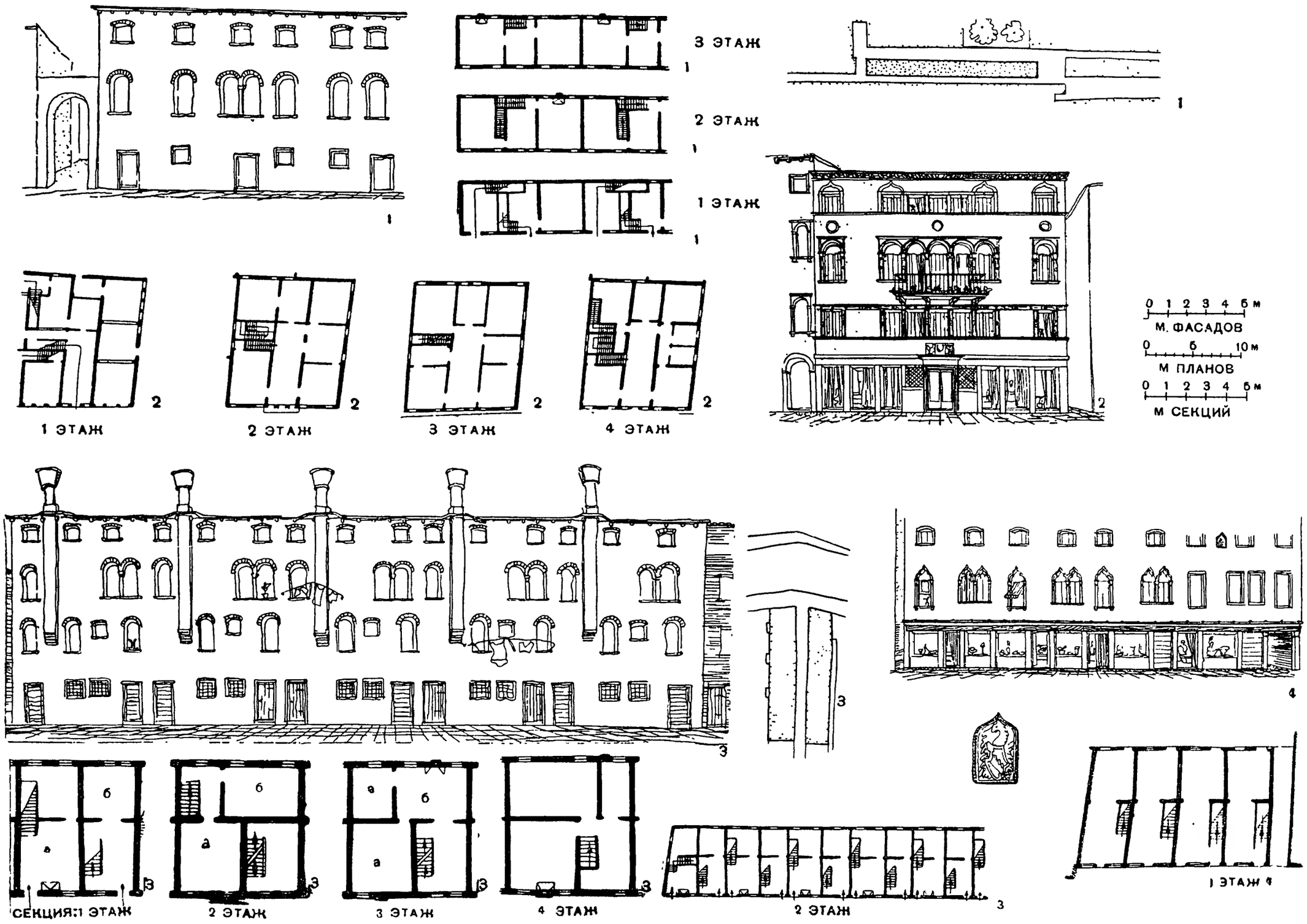
2. Каналы Венеции

венецианской архитектуры XV в., включая церкви, скуолы [1], государственные здания и торговые склады, является декоративность, живописное разнообразие форм, полихромность, обилие дорогих отделочных материалов (мрамора, смальты, позолоты) и богатое орнаментальное убранство. Расположенные в лучших благоустроенных частях города, обращенные к морю или на главную магистраль Венеции — Большой канал, эти сооружения были свидетельством экономического могущества республики. Дворцы, как и другие здания, почти всегда строились из кирпича и лишь отделывались дорогими материалами, привозимыми из Греции, Малой Азии и Византии. Многие дворцы, как и более скромные жилые дома, покрывались цветной штукатуркой и оживлялись деталями другого цвета, часто мраморными.

Наиболее ярким примером венецианского дворцового зодчества первой половины XV в. является палаццо Ка д'Оро, построенное мастером **Джованни Бон** и его сыном **Бартоломео.**

В Венеции работала плеяда архитекторов и скульпторов Бон (или Буон). Джованни Бон (около 1360—1442 гг.) — сын архитектора и скульптора, работал вместе со своим сыном Бартоломео Боном Старшим (умер в 1464 г.; был, вероятно, учеником Моро Кодуччи) при постройке Ка д'Оро, двора и западного крыла палаццо Дожей. В 1434 г. ими был заключен контракт на сооружение Порта делла Карта — входа в палаццо Дожей, который Бартоломео достроил после смерти отца один. Бартоломео Бон упоминается в документах как участник строительства церкви Сан Дзаккариа (1463 г.).

[1] Скуолы — здания для разного рода общественных собраний, строившиеся на средства благотворительных объединений.



3. Венеция

1 — блокированные дома на калле Сарасин; *2* — палацетто на улице Гарибальди; *3* — блокированные дома на калле деи Прети (*а* — спальня; *б* — кухня); *4* — блокированные дома на салидцаде ди Сан Лио (нижние три этажа, построенные в XV в.)

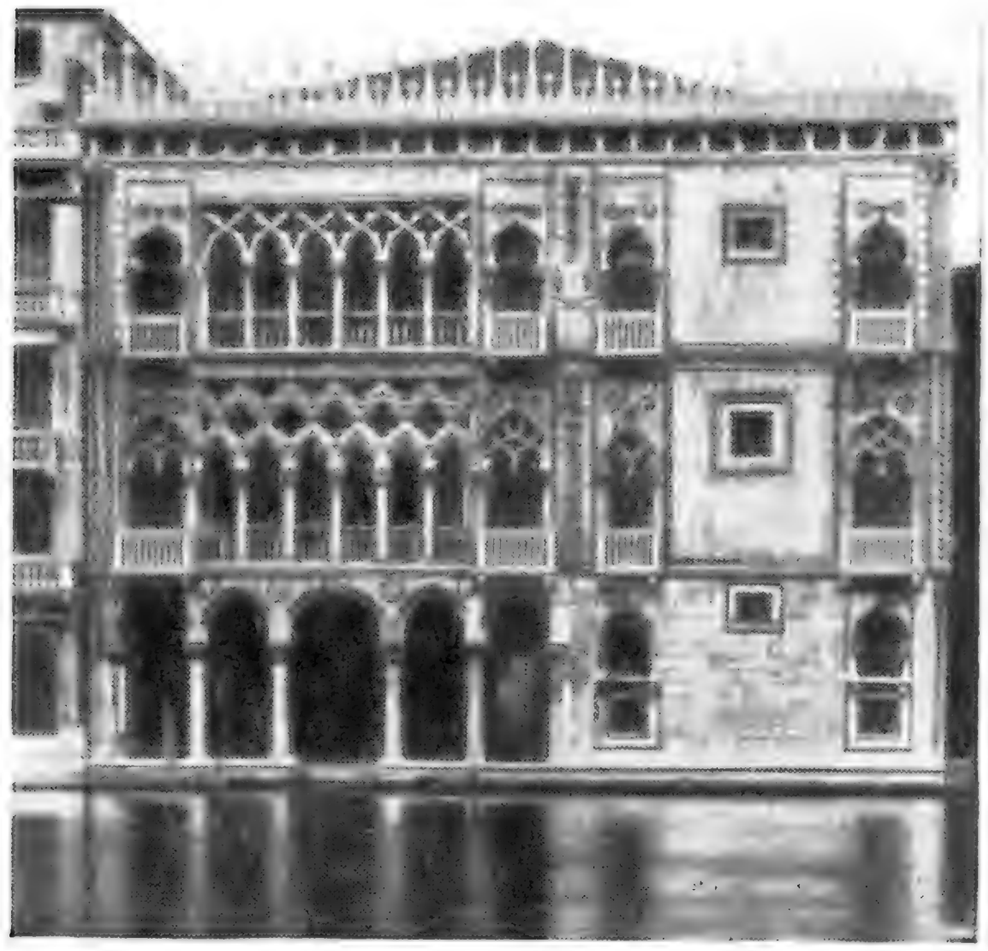
Композиция дворца Ка д'Оро[1] отходит от традиционного типа итальянских городских дворцов XV в. Здание асимметрично. Нижний этаж, трактуемый в отличие от тосканских палаццо, как парадный, раскрыт в сторону канала глубокой пятипролетной лоджией (рис. 4). Она служит открытым вестибюлем и соединена длинным переходом с небольшим внутренним двориком.

Основные помещения первого этажа объединены только этим переходом и лоджией. Таким образом, дворик, изолированный от наружных входов и помещений первого этажа, связанный с последующими этажами только открытой парадной лестницей, приобрел более интимное и самостоятельное значение, чем в тосканской архитектуре. В верхних этажах центральную часть здания, раскрытую на канал лоджиями, занимал большой приемный зал, окруженный жилыми комнатами.

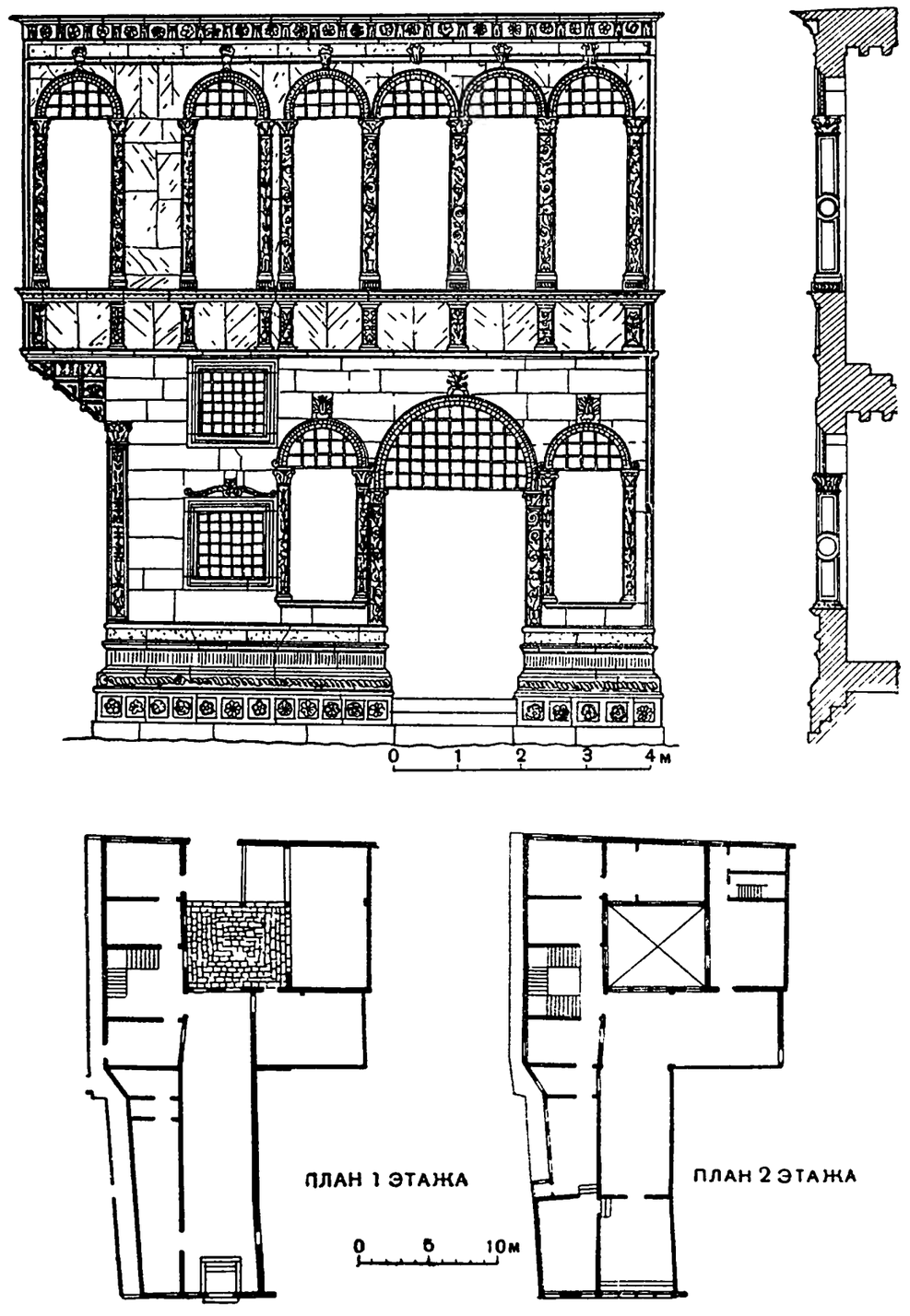
Двухосевой фасад состоит из двух как бы самостоятельных частей: ажурной трехъярусной лоджии с легкими колоннадами, поддерживающими переплетающиеся многолопастные, стрельчатые и килевидные арки, и примыкающей к ней менее широкой части фасада в виде глухой гладкой стены с проемами по бокам. Стена и ажурная лоджия, в которой играют свет и тень, композиционно связаны общими горизонтальными членениями. Этот своеобразный прием соединения двух разнородных, но совершенно симметричных внутри себя частей, образующих единый фасад, встречается и в более поздних постройках (скуола Сан Марко и др.).

Декоративный характер готических форм фасада дворца Ка д'Оро подчеркивается тем, что колоннады и арки трактованы не столько как несущие элементы, сколько как заполнение прямоугольного проема лоджии, перекрытого архитравной балкой. В отличие от флорентийских палаццо здесь отсутствуют черты крепостной замкнутости, массивности и неприступности. Нарядный и живописный характер сообщает зданию желтоватая мраморная облицовка фасада с позолоченной орнаментацией.

[1] Здание является капитальной перестройкой (1421—1436 гг.) средневекового палаццо. Свое название — «Золотой дом» палаццо получило из-за позолоченной декоративной резьбы. Асимметричность фасада, возможно, объясняется незавершенностью первоначального замысла.



4. Венеция. Дворец Ка д'Оро, 1421—1436 гг. Джованни и Бартоломео (старший) Бон



5. Венеция. Палацетто Гуссони

Палаццетто Гуссони на рио делла Фава, приписываемое Пьетро Ломбардо и его школе — характерный пример венецианской планировки жилья. Неправильной формы земельный участок, стесненный другими строениями, имел лишь узкий проход на улицу, где, однако, строитель сумел создать максимально акцентированный парадный вход (рис. 5).

В других палаццо, где двор отсутствовал, входная лоджия или портал непосредственно вели в просторный вестибюль. Во втором и третьем этажах над ним обычно расположены парадные залы, вокруг которых группируются жилые и подсобные помещения. Залы открываются на главный фасад либо лоджиями, либо большими оконными проемами и выходами на балконы. Эта композиция присуща многим патрицианским дворцам на Большом канале.

В формировании новой венецианской архитектуры XV в. важную роль играло семейство Ломбардо во главе с **Пьетро Ломбардо,** и архитектор из Бергамо **Моро Кодуччи.**

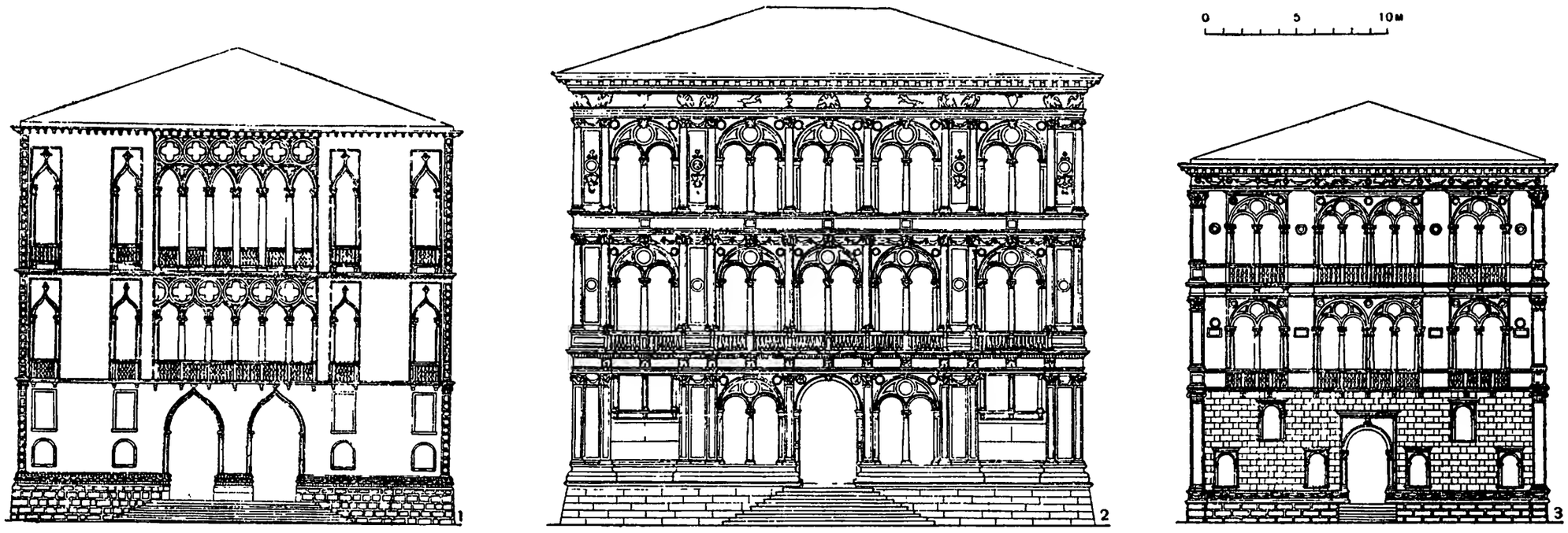
Пьетро Ломбардо родился около 1435 г. в Кароне, на Луганском озере, умер в Венеции в 1515 г. Работал в Падуе, затем с 1474 г. в Венеции, где построил церковь Сан Джоббе, отделывал церковь деи Фрари и ограду скуолы Сан Джованни Евангелиста. Одновременно он участвовал в строительстве и отделке церкви Санта Мария деи Мираколи, и скуолы Сан Марко. В 1499 г. назначен архитектором Дворца Дожей, где с сыновьями Туллио (1455—1532 гг.) и Антонио (ок. 1458—1516 гг.) выполнял отделку фасада, выходящего на канал. Кроме того, в Венеции им достраивалось палаццо Вендрамин-Калерджи, а в Падуе возведены палаццо Ольциньяни и гробница Ровелли в соборе Сан Рокко. Сочетание местных архитектурных традиций с новым направлением итальянского зодчества особенно наглядно проявилось в жилых постройках П. Ломбардо.

Архитектор Моро Мартино Кодуччи (Кодусси) (около 1440—1504 гг.) в документах именуется также Игретто из Бергамо. Предполагают, что он начал свою деятельность в Равенне, а с 60-х годов работал в Венеции. Первая постройка — церковь Сан Микеле ин Изоле (1468—1479 гг.), затем — кампанила церкви Сан Пьетро ин Кастелло (1482—1490 гг.) и церковь Сан Дзаккариа (1483—1500 гг.) в Венеции. В 1485—1495 гг. участвовал в строительстве скуолы Сан Марко (вместе с Пьетро Ломбардо, Джованни Боном и Бартоломео ди Доменико), где ему принадлежит завершение главного фасада, внутренняя лестница (теперь разрушена) и боковой фасад. Строил церковь Санта Мария Формоза (начата в 1497 г.), а также большую лестницу в скуоле Сан Джованни Евангелиста. По стилистическим признакам ему приписывают часовую башню на площади Сан Марко (Торре дель Ороложо, 1496), дворец Вендрамин-Калерджи и проект здания Старых Прокураций, построенного Бартоломео Боном Младшим (1480—1514 гг., см. стр. 280, 282).

Одним из наиболее примечательных венецианских дворцов XV в. является палаццо Вендрамин-Калерджи.

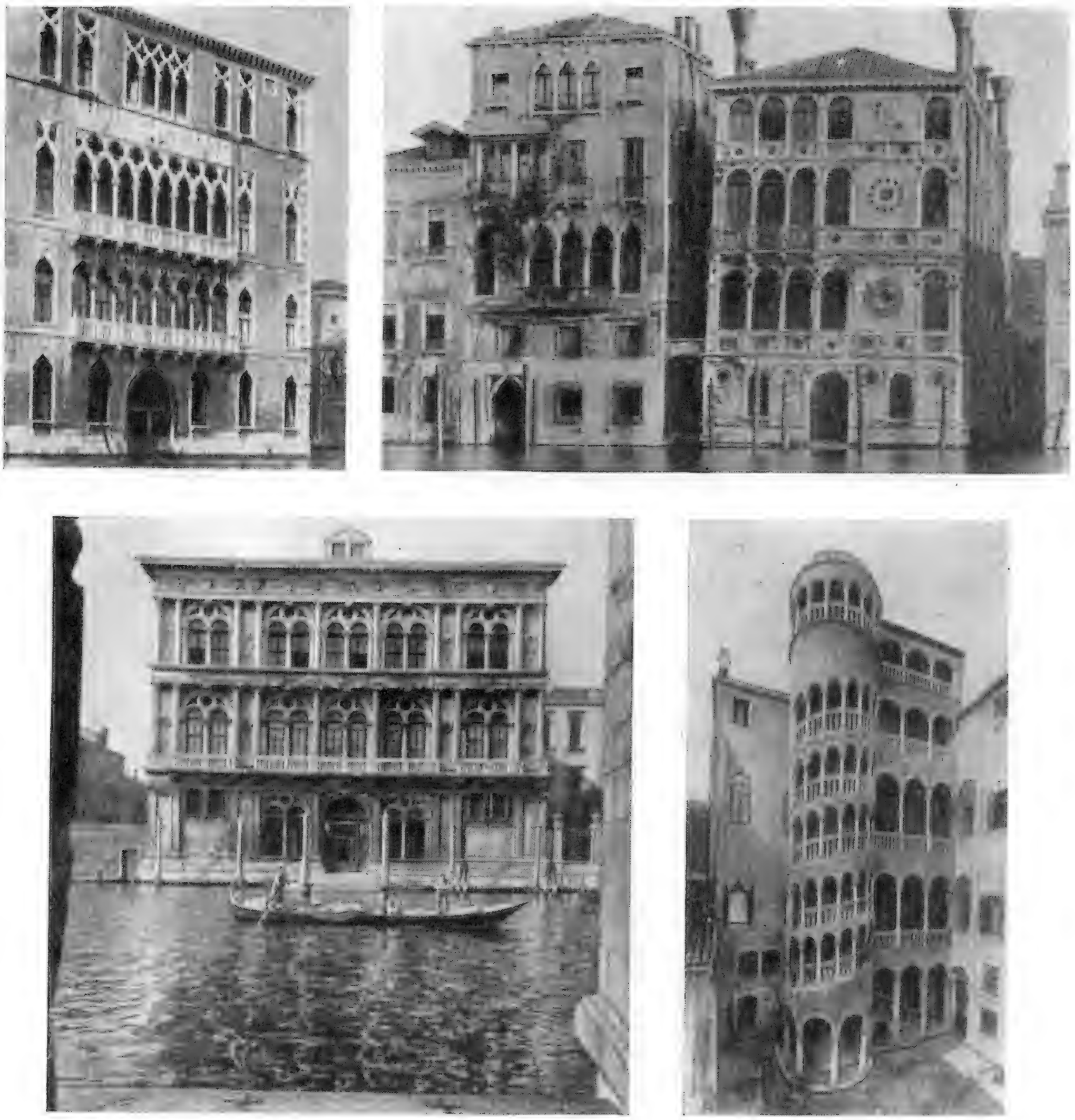
Дворец начал строить архитектор Моро Кодуччи в 1481 г., определивший, видимо, общий характер сооружения, закончил П. Ломбардо около 1509 г. Тектоничность и сдержанность форм здания свидетельствует об авторстве Моро Кодуччи, так как сооружения П. Ломбардо очень декоративны (рис. 6, 7).

План палаццо Вендрамин-Калерджи со входной лоджией и вестибюлем в первом этаже, с парадными залами в верхних этажах, расположенными в центре здания



6. Венеция

1 — палаццо Пизани; *2* — палаццо Вендрамин-Калерджи, 1481—1509 гг. Моро Кодуччи, Пьетро Ломбардо; *3* — палаццо деи Корнари



7. Венеция. Вверху — палаццо Фоскари, первая половина XV в., палаццо Дарио, с 1487 г. (здание справа); внизу — палаццо Вендрамин-Калерджи, лестница палаццо Минелли, с 1480 г.

и окруженными более мелкими помещениями, повторяет в основном уже сложившийся ранее тип венецианского дворца. Залы выделены на фасаде здания не лоджией, как в Ка д'Оро, а большими арочными проемами и балконами с балюстрадой.

Сочетая введенное Альберти поэтажное ордерное членение дворцового фасада с традиционными венецианскими лоджиями, строитель создал своеобразный тип дворцового фасада нового стиля.

Фасад решен как легкий ордерный каркас с первыми в Венеции трехчетвертны-

8. Венеция. Скуола Сан Марко, 1485—1495 гг. Пьетро Ломбардо и Моро Кодуччи

ми колоннами. В отличие от более ранних венецианских палаццо каркас использован здесь не как ажурная вставка в проемах лоджий, а как несущая система всего фасада со стеной-заполнением. Однако эта рациональная тектоническая система своей легкостью, игрой света и разнообразием форм вполне гармонирует с более ранними сооружениями Венеции.

Скуола Сан Марко на площади Санти Джованни э Паоло (1485—1495 гг.), перестроенная П. Ломбардо и М. Кодуччи, — одно из крупнейших сооружений этого типа (рис. 8, 9). Двухэтажное прямоугольное здание предназначалось для учебных целей, а также для приюта и больницы. В первом этаже оно имело большой парадный вестибюль, залы, комнаты для занятий и служебные помещения. В верхнем этаже — большой зал для приемов и другие более мелкие помещения, расположенные асимметрично по одной из длинных сторон зала, со своим входом в первом этаже. Это сказалось на асимметричной системе главного фасада, состоящего из двух симметричных частей — главной (вестибюль и залы наверху) и второстепенной (рабочие помещения и малые залы). Как и в Ка д'Оро, единство композиции достигается горизонтальными членениями и единообразием форм.

Ренессансные по характеру элементы и декор фасада, расчлененного двухъярусным ордером пилястр и увенчанного аттиком с типичными для Венеции полукруглыми завершениями, облицованного плитами и вставками зеленого, красного и белого мрамора, трактуются как живописная и нарядная одежда здания. Особого внимания заслуживает портал и две ниши по бокам, рельеф которых (включая львов) имеет лишь 12 *см* глубины. После установки конной статуи кондотьера Коллеони (Верроккио, 1481—1486 гг). — площадь перед

скуолой стала одним из лучших ансамблей Венеции (см. стр. 332, рис. 9).

Небольшая церковь Санта Мария деи Мираколи (1481—1489 гг., Пьетро Ломбардо и его сыновья) является первым подлинным сооружением венецианского Возрождения. Это небольшое однонефное здание с квадратной алтарной частью, перекрытой куполом на парусах. На уровень поднятого хора, под которым расположена капелла, ведет широкая лестница. Неф, трактованный как большой парадный зал с богато инкрустированными разноцветным мрамором стенами, перекрыт легкими деревянными фермами с подвесным деревянным цилиндрическим потолком.

Темный свод с расписными кессонами и светлые стены придают торжественность интерьеру, напоминающему залы венецианских дворцов.

Верный традициям венецианского зодчества П. Ломбардо в ясную композицию здания вносит элемент живописности — асимметрично поставленную колокольню (рис. 10—12).

Фасады церкви, облицованные плитами белого, черного и красного мрамора, нарядны и красочны. Они поражают неожиданностью сопоставлений различных архитектурных форм, образующих ордерную декорацию. Ордерное расчленение фасадов на два яруса с коринфскими пилястрами в первом этаже и ионическими в верхнем, не соответствует единому, внутреннему пространству здания, а также принятой последовательности в сочетании ордеров. К нарушениям тектонической логики можно отнести также отрыв архитрава второго яруса фасада от расположенных под ним аркад и завершение торцовых фасадов здания полукруглыми фронтонами, слишком тяжелыми для хрупкого и тонкого по профилировке ордера обоих этажей.

Церковь Сан Дзаккария — древняя постройка XI—XII вв. (сохранились части того периода) реконструирована Антонио Гамбеллой из Бергамо (умер в 1481 г.) и завершена Моро Кодуччи в 1483—1500 гг. (рис. 12, 13).

План церкви Сан Дзаккария восходит к трехнефным готическим базиликам с обходом вокруг алтаря и примыкающим к нему венком полукруглых капелл. Но в церкви нет трансепта и ее капеллы, круговой обход, алтарная ниша и центральная часть предалтарной травеи имеют купольные перекрытия. Введение таких покрытий, полукруглых подпружных арок и ордерных столбов в готическую систему базилики напоминает тосканские постройки Возрождения. Сходство архитектурных форм интерьера сказывается в выделении на светлом фоне стены темных деталей каркаса — архивольтов, арок, карнизов и тяг, а также в общей сдержанности отделки без обычной для Венеции мраморной инкрустации.

В противоположность характерному для Пьетро Ломбардо приему плоскостной разработки фасадов и интерьеров здания, напоминающему декоративные тенденции тосканской архитектуры XI—XII вв. и второй половины XV в., в творчестве Моро Кодуччи более чувствуется влияние монументального направления архитектуры кватроченто, связанное с творчеством Альберти.

Стремление Моро Кодуччи к монументальному проявилось и в церкви Сан

9. Скуола Сан Марко. Портал главного входа

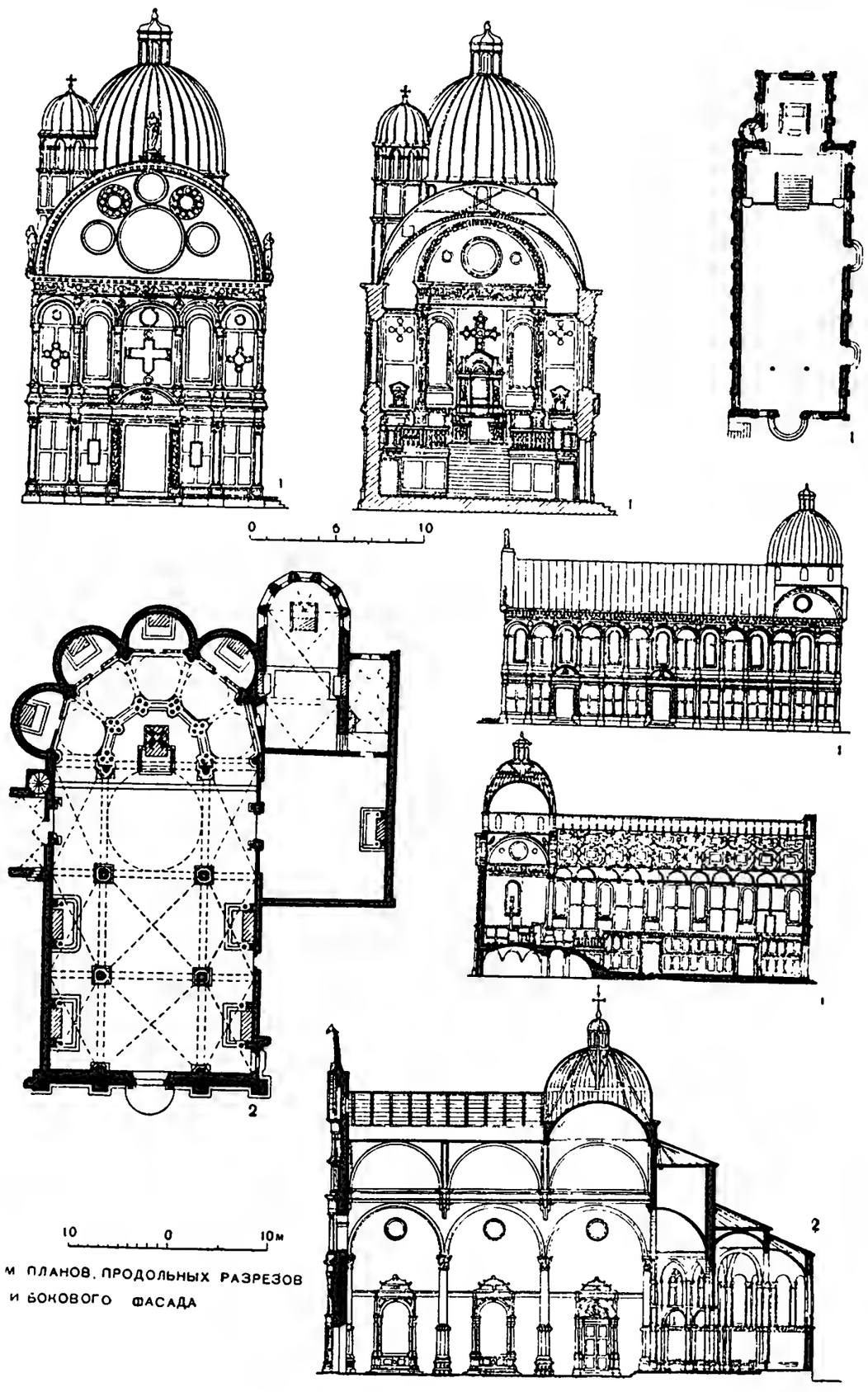
10. Венеция. Церковь Санта Мария деи Мираколи. Пьетро Ломбардо

Джованни Кризостомо в Венеции (начата в 1497 г.). В основу ее плана положен тип византийской крестовокупольной церкви с пятью сферическими куполами на парусах. Центрический план дополнен алтарной нишей, двумя полукруглыми капеллами по ее сторонам и прямоугольными капеллами со стороны боковых нефов. Столбы, поддерживающие подпружные арки, обработаны в виде коринфских пилястр на пьедесталах, с раскрепованным антаблементом над ними, опоясывающим все помещение аналогично тосканским постройкам.

Проблема церковного здания, занимавшая большое место в архитектуре Тосканы, не была в центре внимания венецианских зодчих конца XV в. В большинстве культовых сооружений Венеции использованы те же принципы композиции, формы и приемы декоративной отделки, что и во дворцовых и общественных зданиях. Отсюда светский характер венецианских культовых зданий.

Один из крупных венецианских зодчих раннего Возрождения, в творчестве которого заметно тяготение к более последовательному использованию античного наследия, **Антонио Риццо** — архитектор, скульптор и морской инженер, работавший между 1465 и 1498 гг. главным образом в Венеции. С 1483 г. он ведет работы во Дворц-

11. Венеция. Церковь Санта Мария деи Мираколи



12. Венеция: *1* — церковь Санта Мария деи Мираколи, 1481—1489 гг., Пьетро Ломбардо. Слева вверху — задний фасад церкви; *2* — церковь Сан Дзаккария, 1483—1500 гг., Моро Кодуччи

13. Венеция. Церковь Сан Дзаккария

це Дожей — восточная сторона двора (1484 г.) и открытая лестница Гигантов, получившая свое название от поставленных здесь в 1554 г. скульптур Сансовино (рис. 14).

Древнейшей частью Дворца Дожей является южное, обращенное к лагуне крыло, построенное в первой половине XIV в. Зал Большого Совета (54×25 *м*, высота 15,4 *м*), занимающий в третьем этаже всю левую половину этого крыла, закончен в 1340 г. Центральное готическое окно с балконом (1404 г.) принадлежит мастерам Пьетро Паоло и Паоло Масенье.

Западное крыло, обращенное в сторону Пьяцетты, заканчивали Джованни и Бартоломео Бон, которым принадлежит и Порта делла Карта (начата в 1438 г.), — главный вход во двор палаццо Дожей со стороны площади Сан Марко. В это же время возведены портик и арка Фоскари, ведущие от Порта делла Карта к лестнице Гигантов.

Наиболее позднее восточное крыло дворца закончено Антонио Риццо, который занимал должность прото — руководителя строительством — до 1498 г. Лестница Гигантов была закончена в 1546 г. Следующим прото был Пьетро Ломбардо (1499—1511 гг). Архитектор Скарпаньино, будучи прото, закончил находящийся позади лестницы Гигантов дворик Сенаторов (1545—1549 гг.; рис. 15). Портик Фоскари, увенчанный часами, закончен около 1614 г. Монополо и Пьетро Читтаделла; скульптуры принадлежат Антонио Риццо.

Колодцы во дворе относятся к 1556—1559 гг. и отлиты из бронзы лучшими мастерами арсенала А. Альбергетти и Н. де'Конти.

Ведущая в залы Совета парадная Золотая лестница (Скала д'Оро), начатая Сансовино, была закончена в 1577 г. Скамоцци и скульптором Алессандро Витторио. Интерьеры, отделанные художниками XV в., погибли при пожаре 1577 г. После восстановления они были расписаны Тинторетто, Паоло Веронезе и Пальма Младшим (1588 г.).

14. Венеция. Палаццо Дожей. Двор, 1483—1498 гг., Антонио Риццо; арка Фоскари, с 1457 г., Дж. и Б. Бон, заканчивал Риццо; лестница Гигантов, 1484—1501 гг., Антонио Риццо, Сансовино

15. Венеция. Палаццо Дожей. Окно в дворике Сенаторов, П. Ломбардо

Архитектура раннего Возрождения в Венеции — явление уникальное.

Достижением венецианского зодчества является прежде всего создание новых типов жилых домов с поэтажным квартирным расселением и лавками в первом этаже, блокированных жилых домов с двухэтажным расположением квартир, блокированных жилых домов-общежитий, зданий культурно-просветительного назначения (скуолы) и своеобразного типа палаццо.

Другое важное достижение венецианского зодчества — широкое и виртуозное применение облицовочной техники и умелое использование природных свойств материалов для красивого и выразительного декора фасадов и интерьеров.

Венецианское зодчество может служить примером тонкой связи с природным окружением: замечательно уменье венецианских мастеров сочетать характер архитектуры (открытые лоджии, большие остекленные поверхности фасадов и полихромию зданий) с климатом и природой морской лагуны и даже учесть живописный эффект отражения зданий в каналах и заливах.

Венецианское зодчество XV в. значительно расширило диапазон средств декоративной выразительности в архитектуре, создав своеобразный синтез переработанных античных, византийских, романских и готических мотивов.

3. АРХИТЕКТУРА РИМА

На протяжении всего XV в. в Риме шла непрекращавшаяся борьба папства против римской знати и истощенных городов Италии, которые встретили возвратившегося из Авиньона главу церкви рядом антипапских восстаний. Наиболее могущественные патрицианские семьи, владевшие обширными землями в Лациуме, сделали Рим ареной политических схваток за власть; в XV в., как и раньше, они неоднократно выступали против того или иного папы, демагогически возглавляя восстания горожан (для которых изжившая себя городская коммуна еще сохранила былой ореол демократизма) с целью захвата папского престола или выгодных церковных должностей.

Отдельные представители римской знати и папы обращались за поддержкой к иностранным властителям: испанскому и французскому королевским домам, враждовавшим из-за неаполитанского наследства и всегда готовым захватить итальянские города и области, вследствие этого подвергавшиеся постоянным разграблениям. Моменты затишья вновь сменялись усобицами.

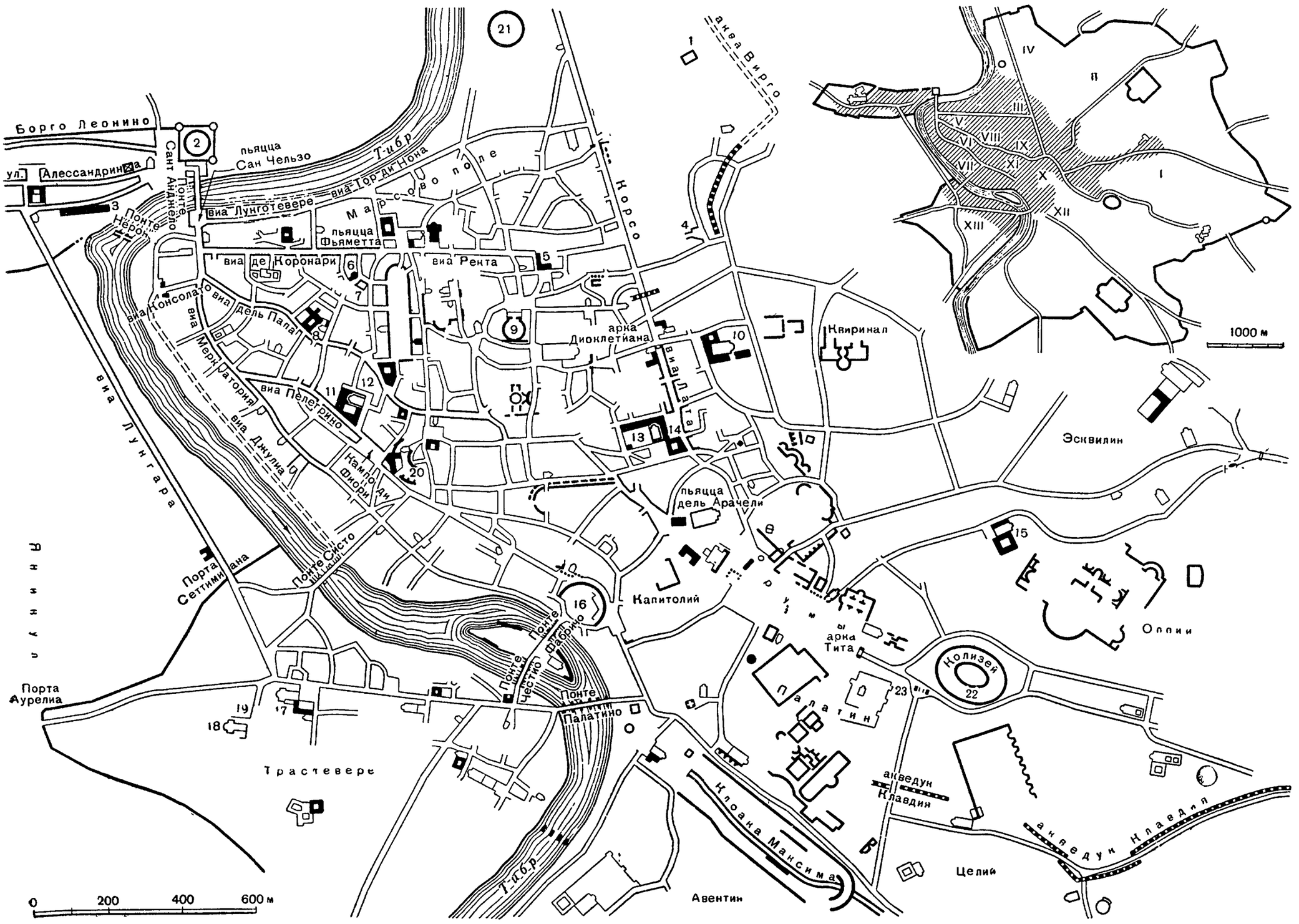
В этой сложной обстановке мелкие итальянские города постепенно потеряли свое экономическое могущество и политическую самостоятельность. К концу XV в. вокруг Милана, Флоренции, Венеции, Рима и Неаполя образовалось пять наиболее крупных государств. Но торгово-промышленные и ростовщические центры — Милан, Флоренция и Венеция — постепенно теряли зарубежные рынки, в то же время римское церковное государство политически все более укреплялось. Значение Рима в общественной и художественной жизни быстро возрастало.

Обмирщение идеологии проникло далеко, угрожая главным источникам доходов курии. Гуманизм и возрождение положительных знаний расшатывали обветшалое

мировоззрение церкви. Поэтому наиболее дальновидные представители папства с большой решимостью старались использовать те настроения общества, которые они оказались бессильными преодолеть (гибкость и приспособленчество всегда были свойственны католицизму). Гуманистов начинают широко привлекать к работе в курии; со второй половины XV в. Рим поспешно менял свои средневековые одежды на новые. В руках пап к концу века снова сосредоточились огромные средства и вся полнота политической власти в Риме и в зависевших от него обширных владениях.

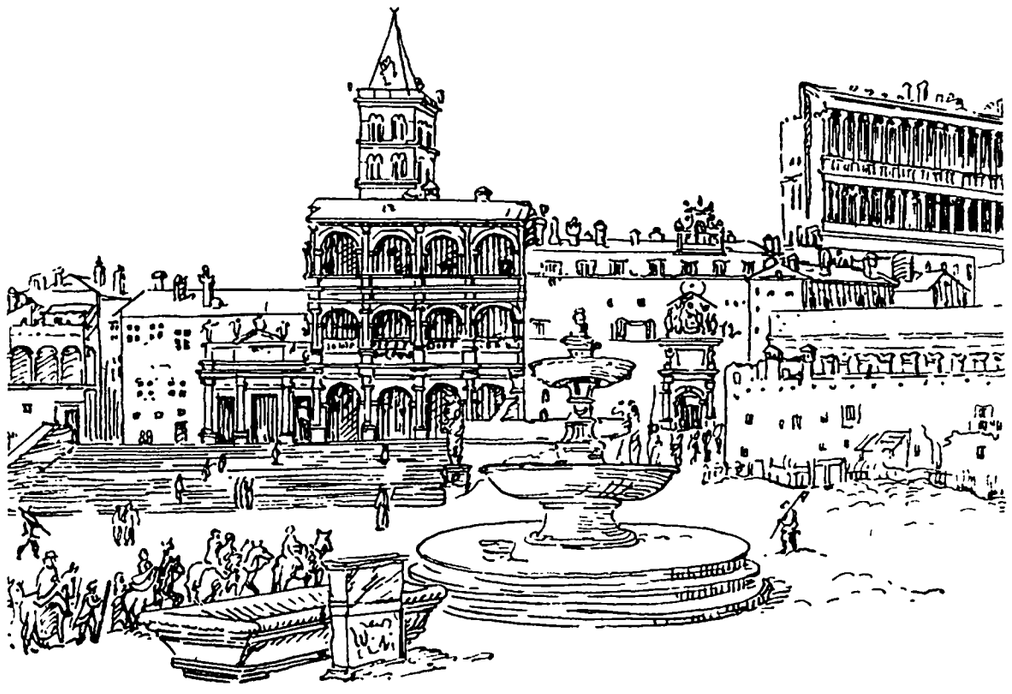
Если первые опыты строительной деятельности, несмотря на смелые замыслы, практически сводились лишь к попыткам освободить город от развалин и нечистот, восстановить пришедшие в упадок укрепления, поддержать опустевшие и разрушавшиеся христианские святыни, то в конце XV в. размах строительства стал уже весьма значительным. Стремление пап придать своей столице достойный облик способствовало развитию инициативы высшего духовенства. В Рим стали приглашать из всех областей Италии лучших строителей и художников. Так создались условия для расцвета римского зодчества в XVI в.

Рим, заложенный по преданию в VIII в. до н. э., в период расцвета Римской империи насчитывал от полутора до двух миллионов человек населения и выходил за пределы 20-километровых крепостных стен.



1. Рим, XV в. План города

1 — монастырь Санта Тринита аль Монте; *2* — замок св. Ангела (Мавзолей Адриана); *3* — Оспедале Сан Спирито; *4* — фонтан Треви; *5* — палаццо Капраника; *6* — церковь Санта Мария делла Паче; *7* — церковь Санта Мария дель Анима; *8* — палаццо дель Говерно Веккио; *9* — Пантеон; *10* — церковь св. Апостолов; *11* — палаццо Канчеллерия; *12* — церковь Сан Лоренцо ин Дамазо; *13* — палаццо Венеция; *14* — сад Сан Марко; *15* — церковь Сан Пьетро ин Винколи; *16* — театр Марцелла; *17* — церковь Санта Мария ин Трастевере; *18* — церковь Сан Пьетро ин Монторио; *19* — Темпьетто; *20* — театр Помпея; *21* — мавзолей Августа; *22* — Колизей; *23* — Арка Константина. Вверху справа — территория Рима в античную эпоху (римскими цифрами обозначены районы Августа) и в XV в. (заштриховано)



2. Рим. Базилика св. Петра и Ватикан по рисунку XV в.

Расположенный когда-то на семи холмах (Авентин, Целий, Капитолий, Эсквилин, Палатин, Квиринал, Виминал) средневековый Рим умещался на территории бывшего Марсова поля и по берегам Тибра; на холмах же, среди античных руин, были разбросаны лишь монастырские угодья и позднее строились дворцы знати. В XV в. город занимал лишь четвертую часть прежней территории, а число его жителей не превышало 50 тысяч (рис. 1).

К началу XV в. город пришел в полное запустение. Лишь немногие сооружения античности сохранились в целостности (например, Пантеон, превращенный в христианскую церковь), некоторые были перестроены (Мавзолей Адриана, использованный в городских укреплениях), некоторые превращены в жилище (театр Марцелла), а большинство оставалось частично или полностью погребенными под 3—4-метровым слоем земли (форумы, Колизей, триумфальные арки).

Акведуки, которые в прошлом несли свежую воду на цветущие холмы Рима, уже давно перестали действовать, и единственным надежным источником водоснабжения была река. Заселенная низколежащая пойма реки подвергалась частым наводнениям, улицы, где бродил скот, были полны отбросов, в городе свирепствовала малярия, возникали эпидемии чумы и холеры.

Несмотря на то, что в XV в. становилось все больше просвещенных гуманистов, изучавших и коллекционировавших остатки античности, варварское разрушение памятников продолжалось. Сооружения превращали в каменоломни: камень и мрамор использовали как строительный материал, а мраморные скульптуры, следуя средневековой практике, все еще нередко пережигали на известь.

В 20-х годах XV в. была восстановлена деятельность античной магистратуры (Magistri Viarum), которая взяла под свою опеку дороги и улицы Рима; реставрировались стены города, мосты, замок св. Ангела и многочисленные церкви; усилиями папы Евгения IV (1431—1447 гг.) охранялись от разрушений Колизей и Пантеон, реставрировались базилики — св. Петра и Латеранская.

Первые серьезные попытки реконструировать Рим были предприняты лишь при папе Николае V (1447—1455 гг.) в связи с подготовкой к юбилейному 1450 году.

Задуманная реконструкция, известная по описанию флорентийского посла при Ватикане, хрониста Манетти, включала создание оборонительных стен, восстановление сорока важнейших (титульных) церквей, планировку и застройку Борго (жилого района между замком св. Ангела и базиликой св. Петра, впервые укрепленного папой Львом IV в IX в.), реконструкцию и укрепление папского дворца и коренную перестройку базилики св. Петра. Последние три пункта этой огромной программы, тесно связанные между собой, были первым со времен античности проектом большого архитектурного ансамбля в Риме. Предусматривалась застройка нескольких жилых кварталов для расселения папской курии вдоль трех обрамленных портиками улиц, которые вели, слегка расходясь веером, от площади у моста и замка св. Ангела к площади (279 × 56 *м*) перед базиликой св. Петра. Ядром всей композиции являлась базилика, раскрывавшаяся на площадь широкой лестницей из цветного мрамора (рис. 2).

Можно полагать, что основные идеи проекта исходили от привлеченного к реконструкции города Альберти и проводившего строительство Бернардо Росселино. На это же указывает и соответствие проекта принципам, высказанным Альберти в его трактате о зодчестве.

Борго, как представительный квартал, был выделен из структуры города и окружен стенами, пригодными для защиты и от внешнего врага, и от внутригородских вол-

нений. Социальная дифференциация расселения, на которую так много обращал внимания Альберти, также отразилась в проекте Борго. Кварталы его должны были заселяться кроме членов папской курии менялами и ростовщиками, т. е. представителями наиболее «чистых» и богатых профессий, а также торговцами и ремесленниками, что было жизненно необходимо для независимого существования Борго в случае осады. По проекту квартал застраивался добротными домами, нижние этажи которых за выходящими на улицу портиками были заняты лавками и мастерскими, а верхние — жильем.

При жизни Николая V проект реконструкции Борго не был реализован, но население его все же быстро возрастало.

Незавершенными остались и другие части задуманной реконструкции. Строительство в Риме затруднялось изрезанностью рельефа, заболоченностью прибрежной территории, отсутствием дорог и остатками грандиозных античных сооружений. Поэтому из всей намечавшейся программы были выполнены в основном инженерные работы: восстановлены стены; укреплена цепь загородных мостов по Тибру и его притоку Анио, входивших во внешнее кольцо обороны; мостились улицы; был восстановлен водопровод (античный Аква Вирго), снабжавший городские фонтаны свежей водой и ожививший районы, удаленные от Тибра.

Новый этап в истории Рима наступил в годы правления папы Сикста IV (1471—1484 гг.), талантливого организатора, заслужившего своими мероприятиями прозвище «восстановителя города».

В своих эдиктах он ставил интересы города выше частных и, введя в комиссию магистратуры строителей и юристов, упростил проблемы сноса домов, прокладки улиц и их благоустройства по всей территории Рима. Один из эдиктов (1480 г.), предписавший очистку улиц от случайной застройки и снос домов, выступавших за красную линию предполагаемых улиц, помог упорядочить застройку города.

Продолжалось укрепление городских стен, дренирование и осушение болот (Кампо Марко между Борго и Трастевере), реконструирование мостов и прилегавших кварталов. Так, мост св. Ангела, получивший особенное значение вследствие переноса в 1480 г. папской резиденции из Латерана в Ватикан, был очищен от лавок; на левом берегу Тибра, на подходах к мосту, была освобождена от застройки площадь Сан Чельсо — важный узел, связывавший резиденцию пап с левобережным Римом.

От Сан Чельсо сквозь средневековый город шли частично благоустроенные при Сиксте IV дороги, соединившие Ватикан с уже восстановленными и вновь отстроенными главными церквами Рима, которые были окружены застраивающимися жилыми кварталами. Эти дороги, все больше освобождаемые от загромождавшей их застройки, спрямлялись и расширялись, постепенно превращаясь в основные магистрали города. Вокруг площади Сан Чельсо, как в ближайшем к Борго районе, разместились могущественные римские банки, мастерские ювелиров (преимущественно флорентийских) и замечательные дворцы.

При дальнейшей реконструкции левобережной части города за пределы наиболее плотно застроенной территории были вынесены рынки — центральный (в будущем площадь Навона) и хлебный (Кампо деи Фьори), что освободило район от ввоза громоздких, загрязнявших улицы товаров.

К началу XVI в., несмотря на затраченные средства и усилия, Рим оставался, в основном, обширной неустроенной территорией, на которой античные развалины, болота, пустыри и сады перемежались с разобщенными вкраплениями новой застройки и отрезками замощенных улиц. Центр этого, все еще не вполне сформировавшегося города, составлял перенаселенный и далеко не благоустроенный район, выросший на подходах к площади Сан Чельсо и к мосту св. Ангела.

При Юлии II (1503—1513 гг.) начались лихорадочные работы по реконструкции папского дворца и Ватикана и возведению нового грандиозного собора св. Петра, повлекшие за собой благоустройство и интенсивную застройку прилегающего района. Одновременно со строительством дворцов и других зданий, существенно менявших лицо города, в эту эпоху проводился и ряд чисто градостроительных мероприятий. Была расширена и застроена дворцами проложенная в конце XV в. виа Алессандрина (примерно соответствующая одной из трех магистралей в неосуществленном проекте реконструкции Борго и позже названная Борго Нуово), соединившая площади перед замком св. Ангела и собором св. Петра. На правом берегу проложили

улицу Лунгара, соединившую район Борго и комплекс госпиталя Сан Спирито с центром Трастевере, а на левом берегу, сквозь другой район интенсивного строительства, Браманте пробил параллельно Тибру улицу, названную в честь папы виа Джулиа, постепенно застроенную дворцами знати. В северо-восточном направлении, по берегу Тибра, к холму Пинчо была пробита улица Тор ди Нона, соединившая аристократический район у моста св. Ангела с монастырем Санта Тринита деи Монти, стоявшем на крутом обрыве. Здесь начинался район новых вилл и загородных дворцов, выстроившихся также и на западных окраинах города, среди окружавших его монастырских садов и вновь разбиваемых парков.

Заново проложенные улицы составляли основной костяк восстанавливаемой части Рима. Хотя они и не были связаны в единую композиционную систему, но своим регулярным начертанием, благоустройством, размещением на них новых, крупных зданий главенствовали в этом районе и определяли будущий масштаб многих ансамблей основной застройки.

Строительство продолжалось с тем же размахом и при Льве X (1513—1521 гг.) К 20-м годам XVI в. папский Рим, лучшие здания которого по монументальности и величию не уступали уже памятникам Рима античного, стал главным городом Италии.

На протяжении XV в. Рим, куда Брунеллеско и Донателло совершили одно из первых археологических паломничеств, был подлинным центром изучения античного зодчества. Однако, несмотря на то, что после Альберти и Росселино в римском строительстве доминировали флорентийские мастера [1], архитектура (вопреки установившейся в науке точке зрения) имеет здесь особый, отличный от Тосканы, характер.

Если палаццо Флоренции продолжали в своем развитии сложившийся там тип городского жилого дома, то дворцы в Риме на первых порах напоминали средневековые замки. Поскольку в Риме было еще много свободной территории, дворцы занимали значительные участки и имели зачастую два двора. При свойственной этим дворцам асимметричной свободной композиции плана жилой трех- или четырехэтажный корпус обычно занимал одну или две стороны главного двора, раскрываясь в него арочными лоджиями; по другим сторонам двора размещались низкие одно- или двухэтажные службы, конюшни и пр.

Римские дворцы, чаще всего построенные из травертина, имели одну или несколько башен, гладко обработанные стены, расчлененные одной или несколькими горизонтальными тягами и увенчанные зубцами, огромные (с каменными импостами посередине) окна главного жилого этажа. Эти черты римских дворцов явственно отличают их от флорентийских.

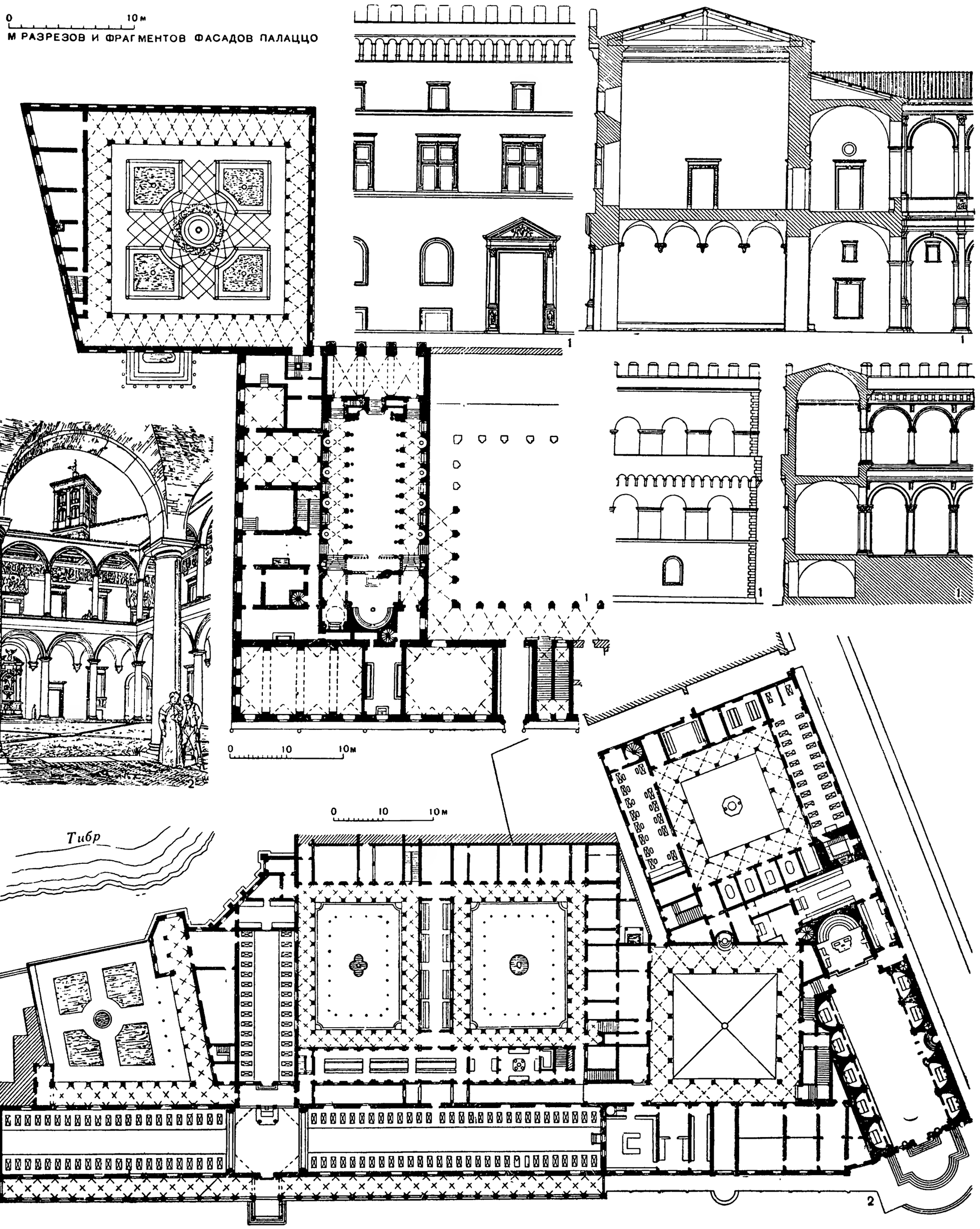
Большинство римских дворцов XV в. не сохранилось или изменено позднейшими достройками (палаццо кардинала Доменико Капраника, оконченное около 1450 г.; палаццо кардинала Родриго Борджиа, позднее Старая Канцелярия, начато около 1458 г.; палаццо кардинала Нардини, позднее дель Говерно Веккио, построенное в 70-х годах XV в., и др.).

Наиболее значительным сооружением этого рода является палаццо Венеция — старое жилище кардиналов — настоятелей церкви Сан Марко (рис. 3, 4).

Перестройка его была начата около 1455 г. кардиналом Пьетро Барбо, который, став в 1464 г. папой Павлом II, расширил и обогатил этот дворец. Палаццо (зодчий его не известен [2]) представляет собой часть комплекса, включающего древнюю базилику св. Марка, коренным образом реконструированную после 1464 г., и Малый дворец, так называемый «Сад св. Марка», построенный в 70-х годах XV в. Внешне палаццо сохраняет в основном средневековый характер: его стены увенчаны машикулями и зубцами, в угловой части здания, рядом с церковью Сан Марко, поднимается мощная башня; в расстановке окон главного

[1] В Риме работали Баччо Понтелли (около 1450—1494 гг.), Мео дель Каприно (умер в 1501 г.), Себастьяно да Фиренце, Джулиано да Сангалло (в Риме с 1467 г.), Джакомо да Пьетрасанта (умер около 1495 г.) и многие другие. Документов об их деятельности сохранилось мало, и атрибуция большей части построек этого времени остается спорной.

[2] В документах упоминаются имена многих архитекторов: Амадео, Франческо да Сеттиньяно, Мео дель Каприно, Джованни да Сангалло, Джакомо да Пьетрасанта. Вентури приписывает большую часть постройки Росселино, а лоджии малого дворца и порталы — Джованни да Трау. Некоторые исследователи склонны считать автором всего дворца Джулиано да Майано.



3. Рим. *1* — палаццо Венеция с церковью и садом св. Марка. Перестроено около 1465 г.; *2* — Оспедале Сан Спирито (дворик — по рисунку Летаруи). Начало перестройки 1471 г.

4. Рим. Палаццо Венеция. Общий вид (слева виден портик церкви Сан Марко) и портал

этажа (piano nobile), которые первоначально обрамлялись двойными готическими арками, нет четкого ритма (см. рис. 4). В конце XV в. эти окна были расширены и получили прямоугольную форму с тонко профилированными мраморными наличниками и крестообразными импостами (подобно окнам дворца в Урбино).

В новом духе создан и двор палаццо, две стороны которого частично обрамлены двухэтажными аркадами, формы которых весьма близки к двум первым этажам Колизея, но проемы имеют несколько более вытянутые пропорции. Неожиданная деталь — раскреповка антаблемента над колоннами — не вполне отвечает логике примененной тектонической системы.

Двухэтажные арочные галереи «сада», примыкавшего к угловой башне дворца [1], первоначально были окружены не помещениями, а лишь стеной с арками и проемами окон. Арки опирались в первом этаже на восьмигранные столбы (прием, весьма характерный для римских аркад второй половины XV в.), а во втором этаже — на ионические колонки. Своеобразны консоли под антаблементом аркады нижнего этажа, которые расположены по осям опор, а не служат замками арок, как обычно в тосканской архитектуре.

Характер галерей, окружавших «сад» или «малый дворец», позволяет предположить авторство **Джакомо да Пьетрасанта,** в то время одного из наиболее популярных в Риме мастеров каменных дел.

Джакомо да Пьетрасанта приписывают ряд портиков, пристроенных к более ранним церквам, например девятипролетный портик церкви Апостолов (1475 г.) и пятипролетный — церкви Сан Пьетро ин Монторио, аркады которых в первом этаже опираются на столбы, а во втором — на колонны [2], а также более поздний портик (около 1490 г.) и арочный двор с ионическими колоннами при церкви Сан Пьетро ин Винколи.

При реконструкции церкви Сан Марко к ней также (в 1468 г.) был пристроен суровый, поражающий размерами двухъярусный трехпролетный портик. В отличие от

---

[1] Галереи были разобраны и перенесены по другую сторону церкви Сан Марко в XIX в. при сооружении памятника Виктору Эммануилу и разбивке площади Венеция.

[2] Аркада второго этажа портика церкви Апостолов была заложена в конце XVI в. К тому же времени относится венчающая портик балюстрада и реконструкция церковного интерьера.

Колизея, по-видимому, послужившего прототипом, коринфские полуколонны устоев первого яруса перекрыты раскрепованным антаблементом и воспринимаются как контрфорсы (см. рис. 4).

Подобные портики и лоджии стали одной из специфических черт культового зодчества Рима во второй половине XV в. Они должны были скрыть незаконченные или сильно обветшалые фасады многих церквей, придав их невзрачному облику значительность и парадность.

Во второй половине XV в. в Риме возводили и новые церкви. Композиция их, как правило, продольная: один неф с капеллами или трехнефная базилика с куполом перед алтарным хором. Главный фасад большей частью рассматривался как парадная кулиса, далеко не всегда органично связанная с находящимися позади объемами.

Церковь Санта Мария на площади у ворот дель Пополо (1471—1477 гг., рис. 5), значительно перестроенную при Сиксте IV, долгое время приписывали Мео дель Каприно, затем Андреа Бреньо и, наконец, Баччо Понтелли. Интерьер закончен в 1655 г. по эскизам Бернини.

План церкви имеет форму латинского креста. Вдоль западной трехнефной ветви расположены капеллы, принадлежавшие родовитым семействам Рима (в том числе Киджи, герб которых помещен на фронтоне церкви, см. стр. 185). Средний неф перекрыт крестовым сводом. Фасад по высоте четко разделен ордером на две части, верхняя, соответствующая среднему нефу, заканчивается фронтоном. Переход от низких боковых нефов к средней части — задача, обычно представлявшая для архитектора одну из основных трудностей, обеспечивается как бы отрезками криволинейного фронтона, которые закрывают кровлю боковых нефов и хорошо связаны с карнизом боковых фасадов. В целом фасад церкви дель Пополо — одна из наиболее изящных и законченных композиций этого рода. (Смотри также стр. 171).

Церковь Сант Агостино (1479—1483 гг., рис. 5), является первым купольным сооружением Рима в эпоху Возрождения[1]. План ее имеет форму латинского креста с тройным продольным нефом. Фасад расчленен двумя ордерами, как и в церкви дель Пополо, но композиция его не органична и включает некоторые случайные элементы (например, изломанный карниз антаблемента в ордере первого этажа). Переход от боковых нефов к среднему отмечен волютами, которые встречаются и в некоторых североитальянских церквах этого времени (собор в Турине).

Необходимость бороться против эпидемий, неоднократно вспыхивавших в Риме (возможно, в связи с притоком паломников), побудила Сикста IV начать в 1471 г. перестройку Оспедале Сан Спирито (рис. 6), который вслед за миланским Оспедале Маджоре является крупнейшим для своего времени сооружением этого типа. Однако вследствие неправильной формы участка в планировке римской больницы меньше регулярности (рис. 3). Церковь расположена в углу участка, ядром

5. Рим: церковь Санта Мария дель Пополо, 1471—1477 гг., Баччо Понтелли; церковь Сант Агостино, 1479—1483 гг., Джакомо да Пьетрасанта (?)

[1] Построена, возможно, Джакомо да Пьетрасанта или Себастьяно да Фиренце.

6. Рим. Оспедале Сан Спирито

композиции является главный Т-образный корпус. Три большие палаты примыкают к квадратному, перекрытому куполом залу. Наружный фасад, относящийся к XVI в., ныне изменен вследствие закладки проемов в открытых арочных портиках, выходивших на улицу.

Для понимания нового архитектурного стиля, сформировавшегося на рубеже XV и XVI вв. в Италии, большое значение имеет римское рядовое жилищное строительство.

Образцы жилых домов того времени сохранились в Риме в районе улиц Джулиа, деи Коронари, дель Говерно Веккио и др. Из-за малых размеров участков и их неправильной конфигурации дома росли на 4-5 этажей вверх, и зачастую изрезанные очертания плана вызывали нерегулярную общую планировку и неправильную форму помещений. В первом этаже обычно размещали лавки и мастерские, а выше — жилье. В верхнем этаже обыкновенно устраивали лоджию, которую в XVI в. сменяет настоящая крытая терраса, называемая альтана.

Подобные дома с одной или несколькими квартирами на каждом этаже предвосхитили жилые дома буржуазного города (рис. 7—9). Характерным примером может служить дом на углу улиц Монсеррато и дель Пеллегрино, образующий в плане треугольник со срезанным углом; или дом на углу улиц Джулиа и деи Чиматори, в плане которого, несмотря на неправильный трапециевидный участок, сделана попытка упростить форму главных помещений путем устройства с помощью перегородок маленьких подсобных комнаток.

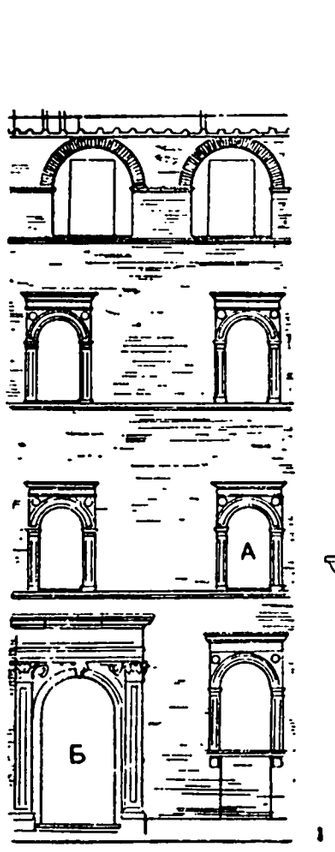
Вследствие общей тесноты застройки дома обычно вплотную примыкали один к другому. Возникала необходимость в одном или нескольких световых двориках. Так, в доме на улице дель Консолато (район, где селились работавшие в Риме флорентийцы) имелось три световых дворика, соединенных между собой в первом этаже (см. рис. 8).

В XV и XVI вв. в Риме был распространен и другой тип жилища весьма характерный также для рядового строительства Венеции (см. выше) — тип блокированного жилого дома, состоящего из нескольких расположенных одна над другой групп жилых комнат, снабженных каждая своим входом, торговым помещением и лестницей и предназначенных для одной семьи. Примером может служить блокированный дом на улице дель Консолато, конца XV в. (рис. 7).

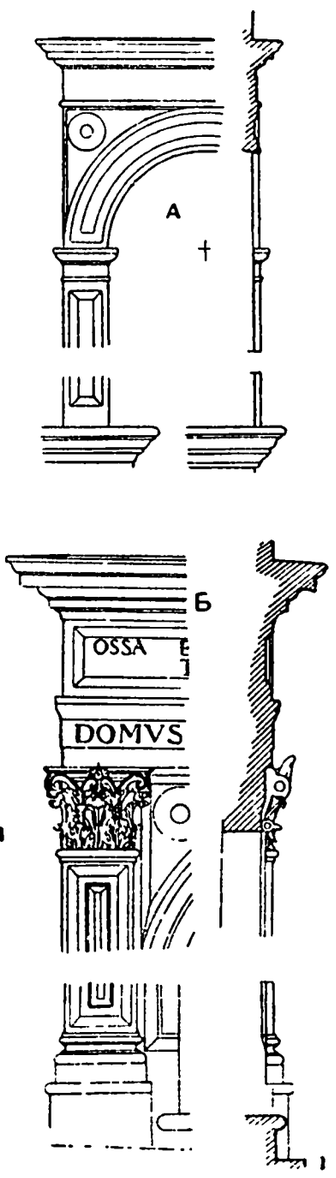
Рядовые римские дома того времени обычно строили из кирпича, который нередко штукатурили и покрывали сграффито. Сохранились сграффито на фасаде дома на углу улиц Джулиа и деи Чиматори, где только арки и столбы лоджии оставались неоштукатуренными (рустованный контрфорс на углу, главный портал с рустованным обрамлением, окно над ним и балкончик являются результатом перестройки в начале XVI в.). Фасады другого дома — на углу улиц дель Монсеррато и дель Пеллегрино были покрыты полихромными сграффито.

Первые этажи домов, представляющие собой ряды торговых помещений, часто облицовывали естественным камнем — туфом или травертином. Из этих материалов выполняли различные детали — порталы дверей, наличники окон, пояса и пр.

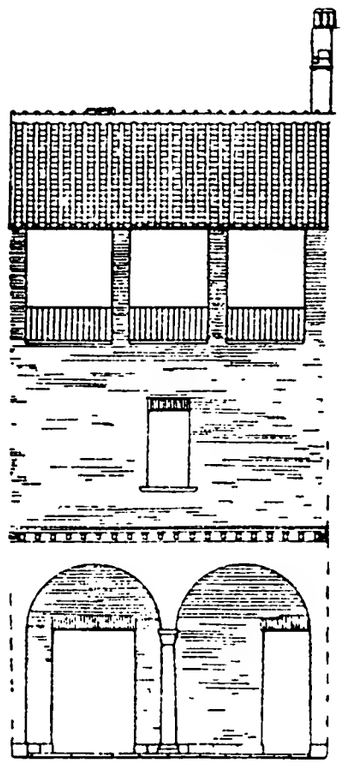
Фасады отличаются простотой. Тонкие горизонтальные членения фасадов соответствуют большей частью подоконникам каждого этажа и крупным проемам в лавочках первого этажа, иногда получающим форму лоджий или портиков. Во многих случаях верхние этажи домов XV в. выступают над первым; для поддержания стены выпущены вперед концы деревянных балок



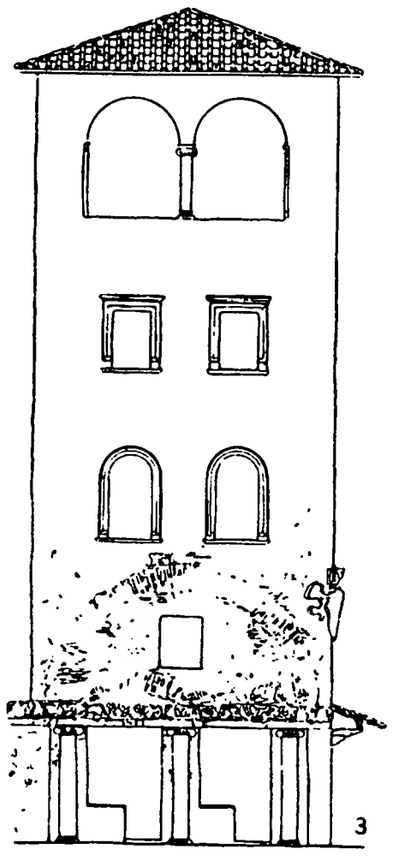
1



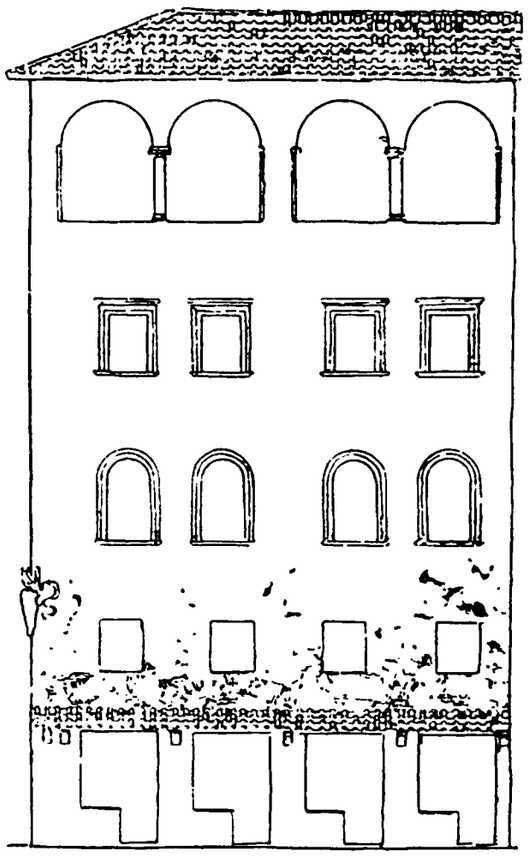
1



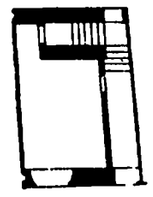
2



3

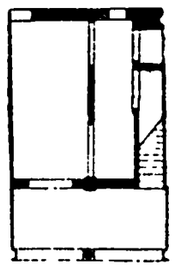


3



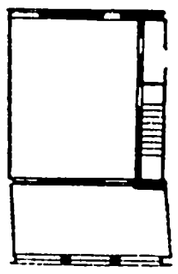
1

ПЛАН 1 ЭТАЖА



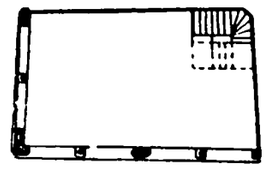
2

ПЛАН 1 ЭТАЖА



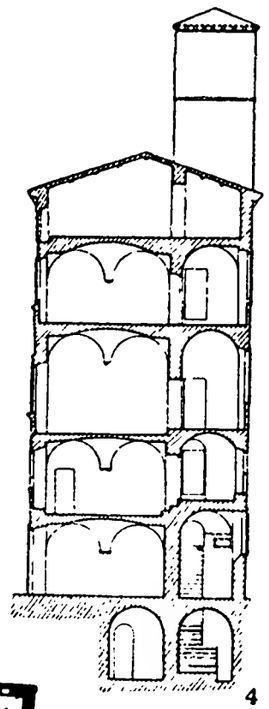
2

ПЛАН 3 ЭТАЖА

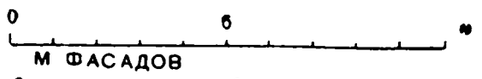


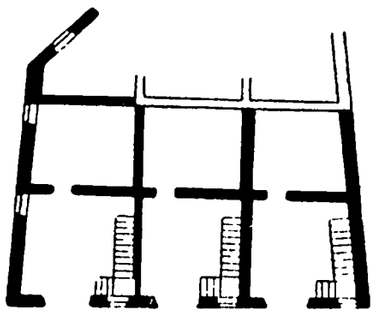
3

ПЛАН 4 ЭТАЖА

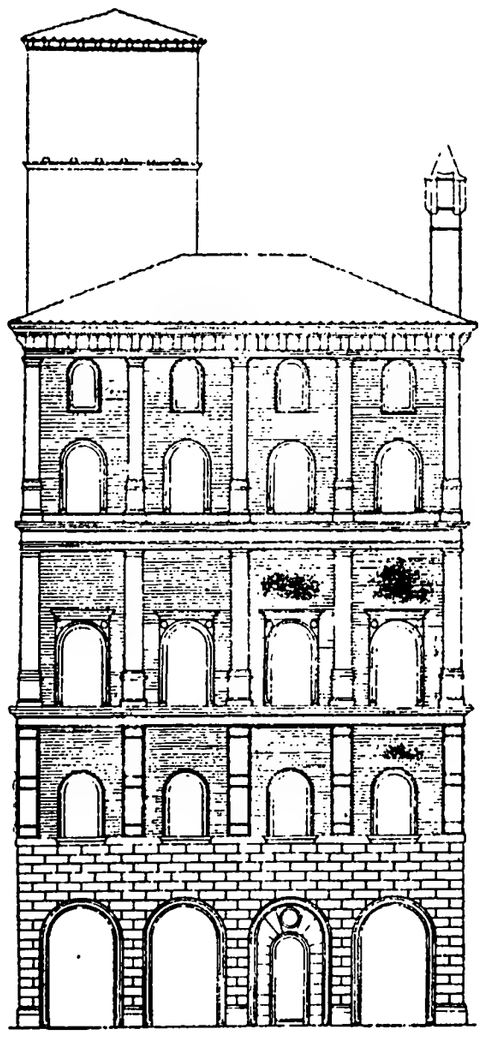


4

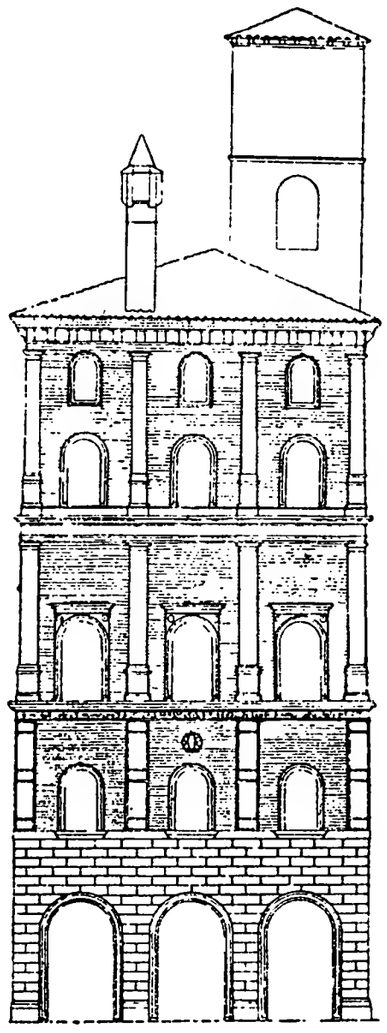




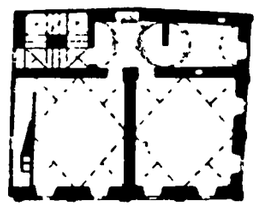
ПЛАН 1 ЭТАЖА 5



4



4

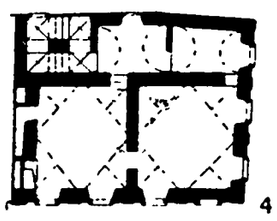


4

ПЛАН 4 ЭТАЖА

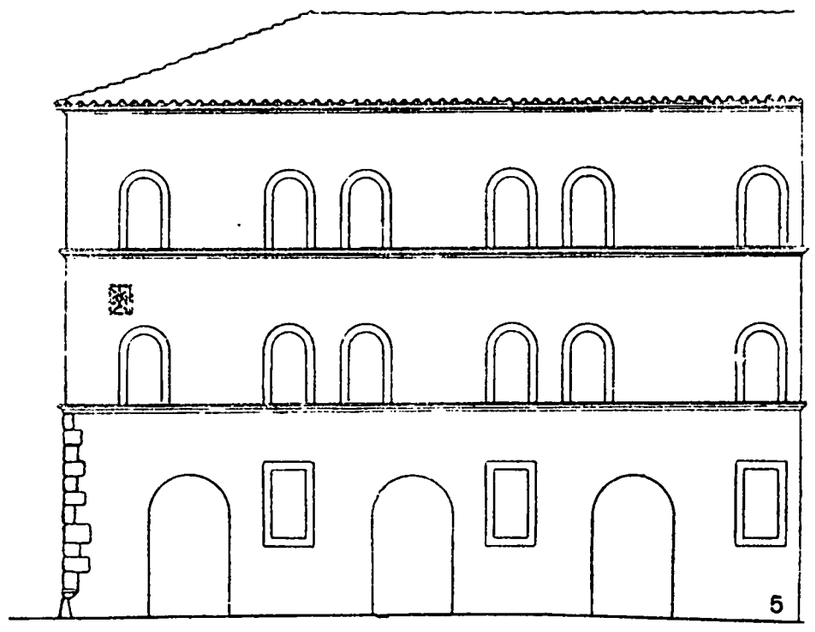
4

ПЛАН 1 ЭТАЖА



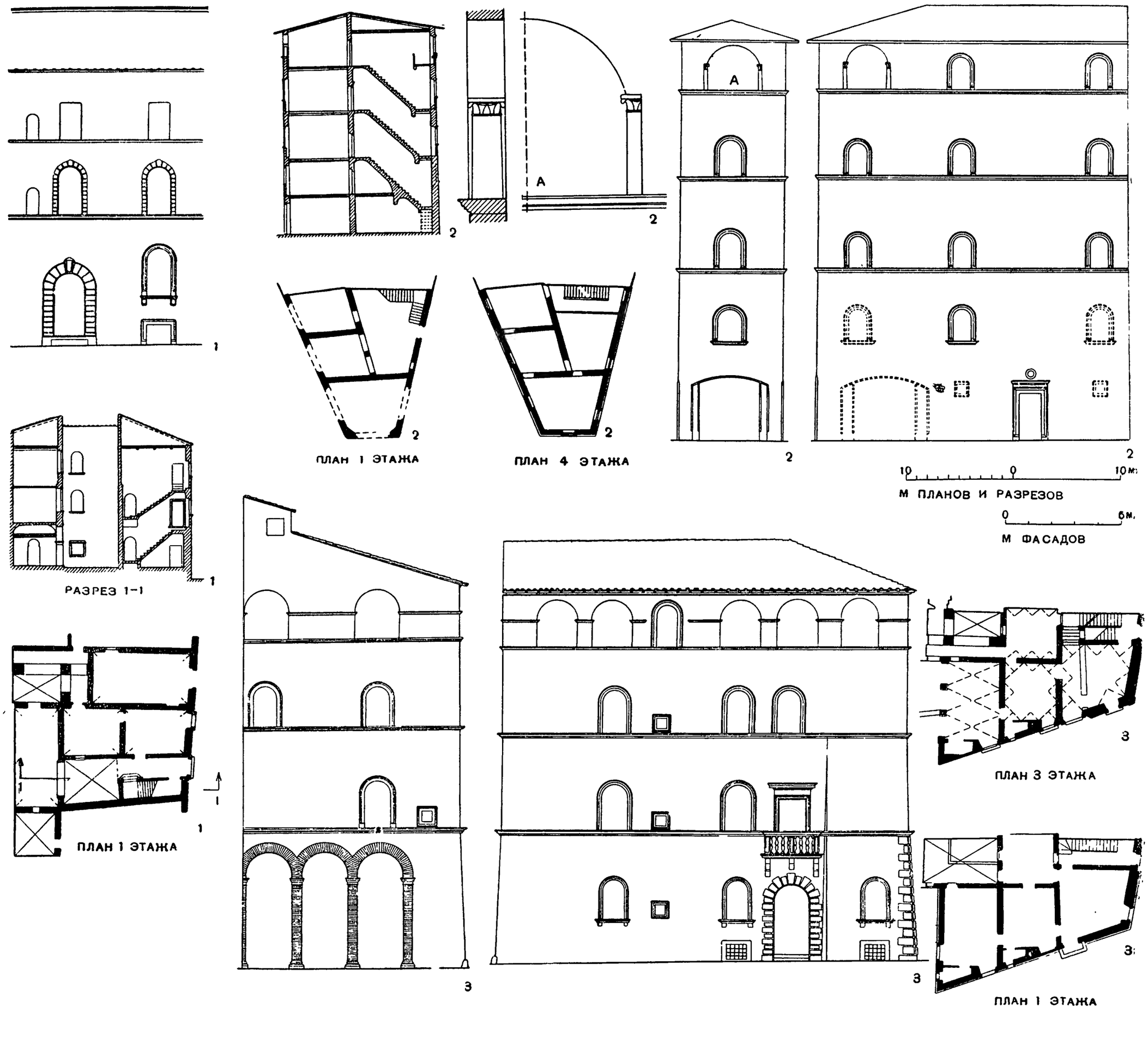
4

ПЛАН ЦОКОЛЬНОГО ЭТАЖА



5

7. Рим. Жилые дома XV в. *1* — Каза Вакка (ныне разрушен) на улице делла Виньячча; *2* — каза ди Фьямметта на улице деи Коронари; *3* — дом на улице деи Банки; *4* — палаццетто деи Турчи, 1500 г. на улице дель Говерно Веккио, 1500 г.; *5* — блокированный дом на улице дель Консолато



8. Рим. Жилые дома XV—XVI вв. *1* — дом на улице дель Консолато; *2* — дом на углу улиц дель Пеллегрино и Монсеррато; *3* — дом на углу улиц Джулия и деи Чиматори

перекрытия, каменные консоли или ряды нависающих арочек.

О мастерстве безвестных строителей свидетельствует фасад скромного палаццо дель Драго. Несмотря на крайне беспорядочное расположение помещений в этом конгломерате более ранних построек, на различие их размеров и отсутствие единства несущих поперечных стен и опор и проемов по фасаду, архитектор сумел создать композицию, производящую впечатление законченности и высокой организованности. Объединив попарно арочные окна верхних этажей, он четкому и сильному ритму подчинил и неравные простенки между парами окон, и неравные проемы торговых помещений, сделав этот разнобой незаметным для глаза. Впечатлению строгой упорядоченности способствует и постепенно уменьшающийся кверху «флорентийский» руст. Но такой руст не характерен для римской архитектуры. Руст из

камней разной длины применялся здесь для укрепления углов зданий и в обрамлениях отдельных проемов: главного входа в здание, окон второго этажа (который в рядовых домах, как и в палаццо, считался главным и выделялся на фасаде).

В Риме был весьма распространен равномерный руст, покрывающий целиком весь первый этаж. В XVI в. арочные проемы первого этажа, служащие входом в здание или торговое помещение, нередко пересекали у основания арки горизонтальным камнем, который продолжал рустованную поверхность простенка. Так получался проем, освещающий помещение даже при наглухо закрытом входе.

Рядовые жилые дома Рима свидетельствуют о чрезвычайно скромном применении ордера в массовом строительстве. Однако возможно, что крупные дворцы, например палаццо Канчеллерия (см. ниже, стр. 162), оказали влияние и на этот тип зданий и ордер появляется в таком сравнительно скромном сооружении, как палаццо деи Турчи на улице дель Говерно Веккио (см. рис. 7), точно датированном надписью (1500 г.).

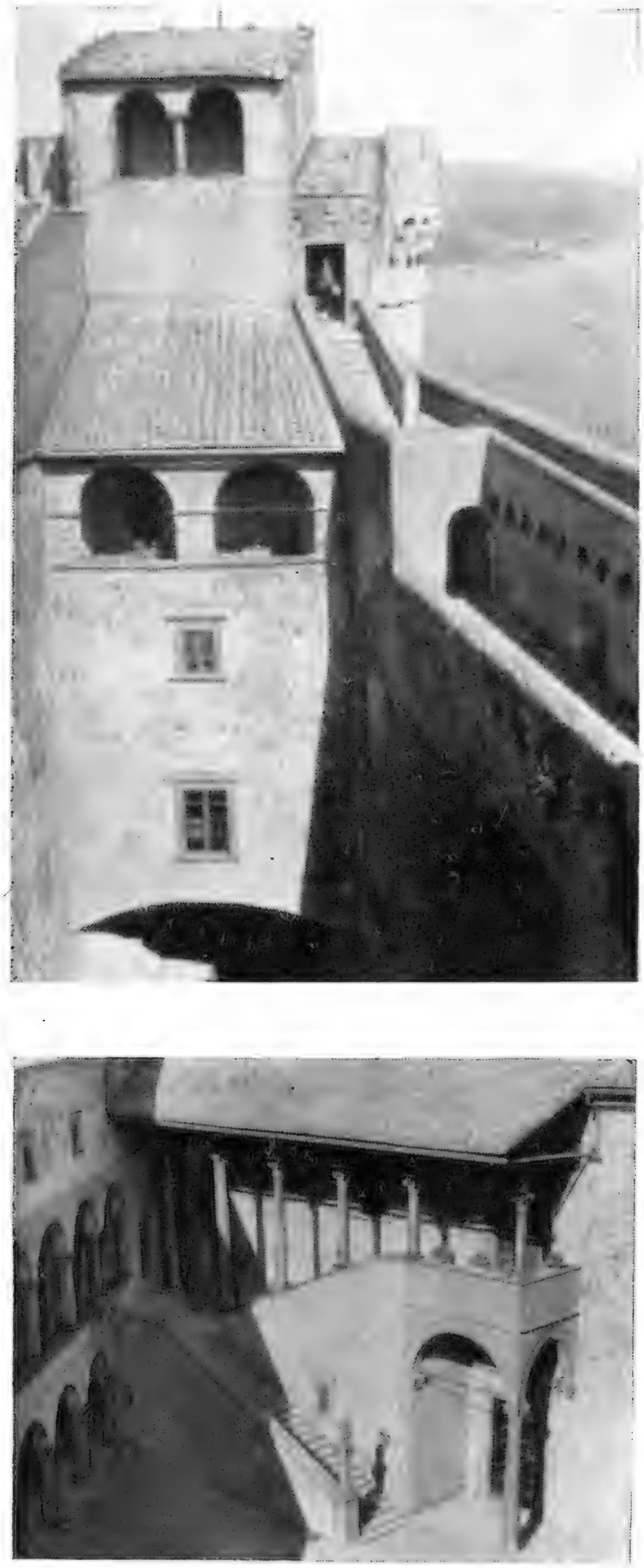
Прямоугольное пятиэтажное палаццо не имеет светового двора вследствие своих небольших размеров и углового расположения. Над лестничной клеткой — открытая терраса с голубятней над ней. Цокольный (или первый) и второй этажи рустованы и представляют собой как бы основание, на котором возвышается стена, ритмически расчлененная двумя ярусами пилястр (последний ярус соответствует двум этажам). Пилястры, карнизы и оконные обрамления выполнены из травертина, основные плоскости стен — кирпичные, неоштукатуренные. Полуциркульные окна третьего (главного) этажа имеют прямоугольные обрамления (ср. палаццо Канчеллерия). Интересно, что из-за отсутствия двора колодец устроен в единственном общем помещении первого (цокольного) этажа — вестибюле.

Кардинальские дворцы — первые примеры богатого жилого и официального репрезентативного строительства в Риме, хотя и не достигают типологической зрелости флорентийских палаццо, — все же имеют характерные особенности. В них отсутствует строгая регулярность, план асимметричен, двор не имеет важного значения в композиции. Выступающий руст заменен здесь тесаным камнем; в чередовании простенков и

9. Рим. Дом на углу улиц дель Пеллегрино и Монсеррато

проемов допускается большая свобода, метричность их расположения не так строга. Отсутствует богато профилированный кар-

10. Браччано. Замок Орсини, 1470—1485 гг. Общий вид



11. Браччано. Замок Орсини. Потолок зала, стены и дворик

низ — его четкие линии не заменили еще традиционное для средневековых укрепленных жилищ зубчатое завершение стены, вынесенное вперед на машикулях.

Римская архитектура в значительно большей степени, чем тосканская, определялась влиянием античных памятников, в изобилии сохранившихся кругом и нередко служивших основанием для новых зданий и источником строительных материалов и деталей. Аркады дворов римских палаццо, опирающиеся на восьмигранные столбы или сочетающиеся с ордером по типу аркад Колизея, массивнее, чем аркады Тосканы. Та же монументальная массивность свойственна церковным портикам, и в Риме особенно сильно сказывается в церковных интерьерах. Достаточно сравнить планы церквей Брунеллеско (Сан Лоренцо, Сан Спирито во Флоренции) с планами римских церквей, построенных в середине и второй половине XV в. (Сан Пьетро ин Монторио, Санта Мария делла Паче — см. стр. 168, Санта Мария дель Пополо и др.), чтобы увидеть, насколько сильны в них традиции, восходящие к бетонно-каменной технике античных сооружений.

В отличие от Флоренции, где фасады церквей часто оставались незаконченными, в Риме большое значение придавалось фасаду и устройству торжественного входа: портиков, порталов, паперти. Хотя фасады некоторых церквей (Санта Мария дель Пополо, Сант Агостино) заставляют вспомнить и о приемах расчленения стены, применных Альберти и Росселино, их лишенные заметного руста плоскости со свободно

расставленными пилястрами резко отличаются от подчиненных строгому ордерному ритму фасадов палаццо Ручеллаи во Флоренции или Пикколомини в Пиенце.

Фасады римских церквей сильно отличаются и от их более ранних предшественников, разбросанных по Италии и повторяющих по большей части композицию римской триумфальной арки. Влияние древнеримских традиций на архитектуру Рима XV в. заметно и в ее крупном масштабе.

Строительство в конце XV и начале XVI вв. велось не только в самом Риме, но и за его пределами. Представители старой римской аристократии, получившей новое общественное значение вместе с высокими церковными должностями, возводили в своих владениях укрепленные жилища-замки. Сохраняя еще снаружи грозный крепостной облик, эти сооружения внутри были комфортабельны.

Таков замок Орсини (ныне Одескальки) у озера Браччано. Это суровое и величественное сооружение, включившее более ранние укрепления, было построено в 1470—1485 гг. и сохранилось почти без изменений. Углы треугольного в плане замка защищены стройными цилиндрическими башнями; стены прорезаны двумя рядами готических окон; двор, как и в городских палаццо, окружен аркадами на стройных колоннах; красивая, свободно скомпонованная наружная лестница ведет на верхнюю обводную галерею (рис. 10, 11).

4. АРХИТЕКТУРА МИЛАНА И ЛОМБАРДИИ

Наряду с тектоничностью, монументальной конструктивностью и строгой ясностью мысли, характерными для основного, наиболее важного и жизненного направления в итальянской архитектуре кватроченто, в ней развивалось и другое течение, отличавшееся ненасытной жаждой декоративного богатства и любовью к детали.

В то время, как первое течение, с поразительной силой намеченное Брунеллеско, продолжалось в творчестве Альберти, Джулиано и Антонио да Сангалло, Лучано да Лаурана и Франческо ди Джорджо Мартини и понемногу охватывало центральную Италию, достигая на севере Мантуи, второе направление, исходящее из Ломбардии и к середине века проникшее (как показано выше) в Венецию, было ограничено пределами северной Италии. Здесь сказывалась упорная приверженность к традиционным методам и формам североитальянской готики.

Новое мировоззрение, упоение жизнью и радостное любование миром во всей его многокрасочности ярко выразились здесь в неукротимой расточительности, изобилии декора и полихромии, ради которых зодчие нередко жертвовали тектонической ясностью своих сооружений. Свободное сочетание романских, готических, византийских и раннехристианских архитектурных форм породило своеобразный, разнородный, подчас атектоничный, но пленяющий своей живописностью северный вариант итальянского зодчества кватроченто, достигший апогея в капелле Коллеони в Бергамо и в павийской Чертозе.

В последней четверти XV в. в североитальянской архитектуре произошел крутой перелом, история которого недостаточно изучена, а значение часто недооценивается. Постройки этого периода говорят о серьезных изменениях во вкусах общества и самих строителей, возвращавшихся от увлечения декором к более глубоким и содержательным проблемам. В Ломбардии стали настойчиво разрабатывать центрический монументальный тип композиции, до этого встречавшийся только в творчестве тосканских мастеров.

Так намечалось сближение двух наиболее далеких течений итальянской архитектуры. Оно подготовлялось на севере не столько освоением форм античной архитектуры (элементы которой появились здесь еще в середине столетия и использовались больше в качестве декоративных мотивов), сколько возвращением к местным романским традициям, пустившим глубокие корни во всей народной культуре Ломбардии. Первые успехи в углубленной переработке этих традиций в духе новой эпохи и эстетики гуманизма были достигнуты Браманте и развиты его учениками и последователями в конце XV и начале XVI вв.

Архитектура Ломбардии и ее столицы Милана была необычайно консервативна.

Здесь еще были устойчивы пережитки раннесредневековой цеховой организации многочисленных строителей и ремесленников, свято хранивших каноны строительства из кирпича с широким применением керамики.

1. Сончино. Крепость 1473 г. Замок Мальпага, близ Бергамо двор, третья четверть XV в.

Характер производства (в частности, металлообрабатывающего), базировавшегося на индивидуальном искусстве ремесленников, был прочно связан с цеховой организацией, что не стимулировало формирования новых производственных отношений и ограничивало роль представителей молодой буржуазии в экономической и политической жизни Ломбардии.

Поэтому во многих центрах Северной Италии, в том числе и в Милане, кризис политического строя вольных городов-республик завершался приходом к власти не новой финансовой буржуазии (как это случилось во Флоренции), а старого дворянства (Висконти в Милане, Скалиджери в Вероне, Д'Эсте в Ферраре) или кондотьеров (Сфорца, с середины XV в. занявших место Висконти).

Род Висконти с XIII в. захватил власть в Милане и превратил в конце XIV в. всю Ломбардию в Миланское герцогство. Здесь налицо один из наиболее реакционных вариантов тирании, подавившей все остатки городских вольностей, а вместе с ними и наиболее прогрессивных устремлений молодой городской культуры. Это неизбежно задержало и развитие новых тенденций в архитектуре. Как и в ряде могущественных герцогств северной Италии (Феррара, Модена, Реджо и др.), вкусы и культурные интересы определялись двором, где процветала мода на средневековые турниры, охоты, празднества, на рыцарский роман. Хотя полуфеодальные властители понемногу начинали покровительствовать ученым, собирать коллекции античных древностей и, соперничая между собой, привлекать крупнейших художников и гуманистов, все же это своеобразное сочетание средневековых нравов с просвещенным меценатством даже во второй половине XV в. существенно отличалось от быта неизмеримо более демократичной Флоренции, в которой каждое крупное художественное начинание решалось в горячих спорах, захватывавших широкие слои общества.

Новые типы сооружений, связанные с требованиями многогранной жизни североитальянских городов, в Ломбардии не разрабатывались. Члены герцогской семьи, ставшие основными заказчиками, строили главным образом укрепленные резиденции, сохранившие во многом черты средневековых феодальных замков, монастыри и церкви, которые должны были увековечить их имена и служить фамильными мавзолеями.

Крепость в Сончино, построенная в 1473 г. для Галеаццо Мария Сфорца на месте более раннего замка, с ее строгим прямоугольным планом, двойным рядом зубчатых кирпичных стен, разделенных рвом и дополненных редутами и равелинами, принадлежит к числу наиболее характерных примеров (рис. 1). В кастелло ди Мальлага близ Бергамо, где провел последние годы жизни кондотьер Коллеони

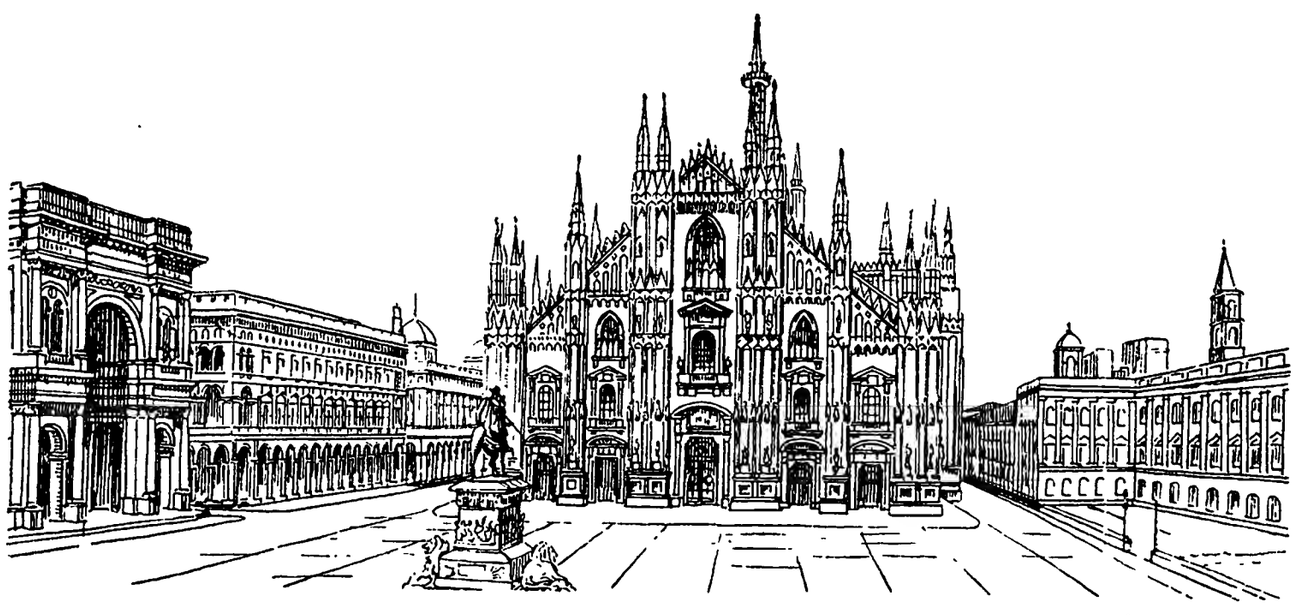
(умер в 1475 г.), хорошо сохранившийся двор с красивой наружной лестницей и расписанными стенами дает представление о великолепии, которое обычно скрывалось за суровыми стенами замков.

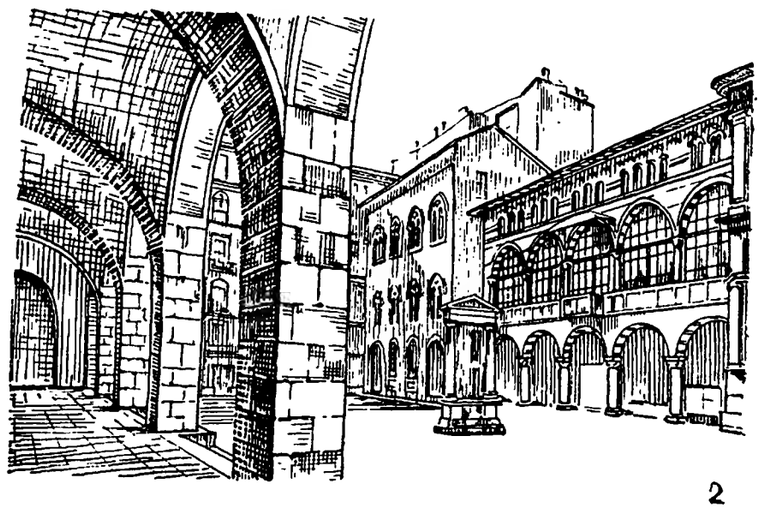
Такое же сочетание суровости с роскошью свойственно крупнейшему из ломбардских замков того периода — кастелло Сфорцеско в Милане. Его начали строить тотчас же после провозглашения Франческо Сфорца герцогом Миланским приглашенные в 50-х годах XV в. из Тосканы Феррини и Филарете.

Замок построен по строго прямоугольному плану на месте старой крепости Висконти, снесенной в недолгий период Миланской республики (1447—1450 гг.) Крепостные укрепления — огромный ров, подъемные мосты, стены и др. отвечали передовой военной технике своего времени.

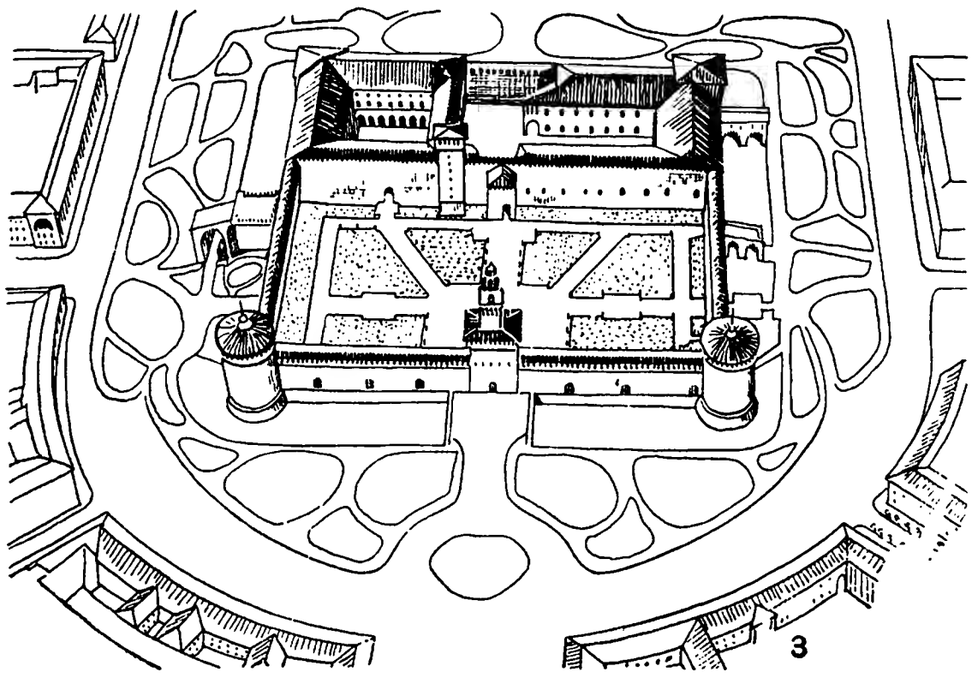
Главный фасад замка с мощными круглыми башнями по углам и квадратной башней над воротами посредине был обращен к городу. К просторному главному двору (пьяцца д'Арми), служившему для военных учений, парадов и турниров, примыкают два меньших — «Роккета» и «Корте Дукале», окруженных анфиладами жилых помещений (рис. 2, 3, 4).

Несмотря на любовь миланских герцогов к роскоши, в замке не было самых элементарных удобств: огромные (до 5000 $м^3$) залы не отапливались. Служебные помещения первого этажа сообщались с жилыми

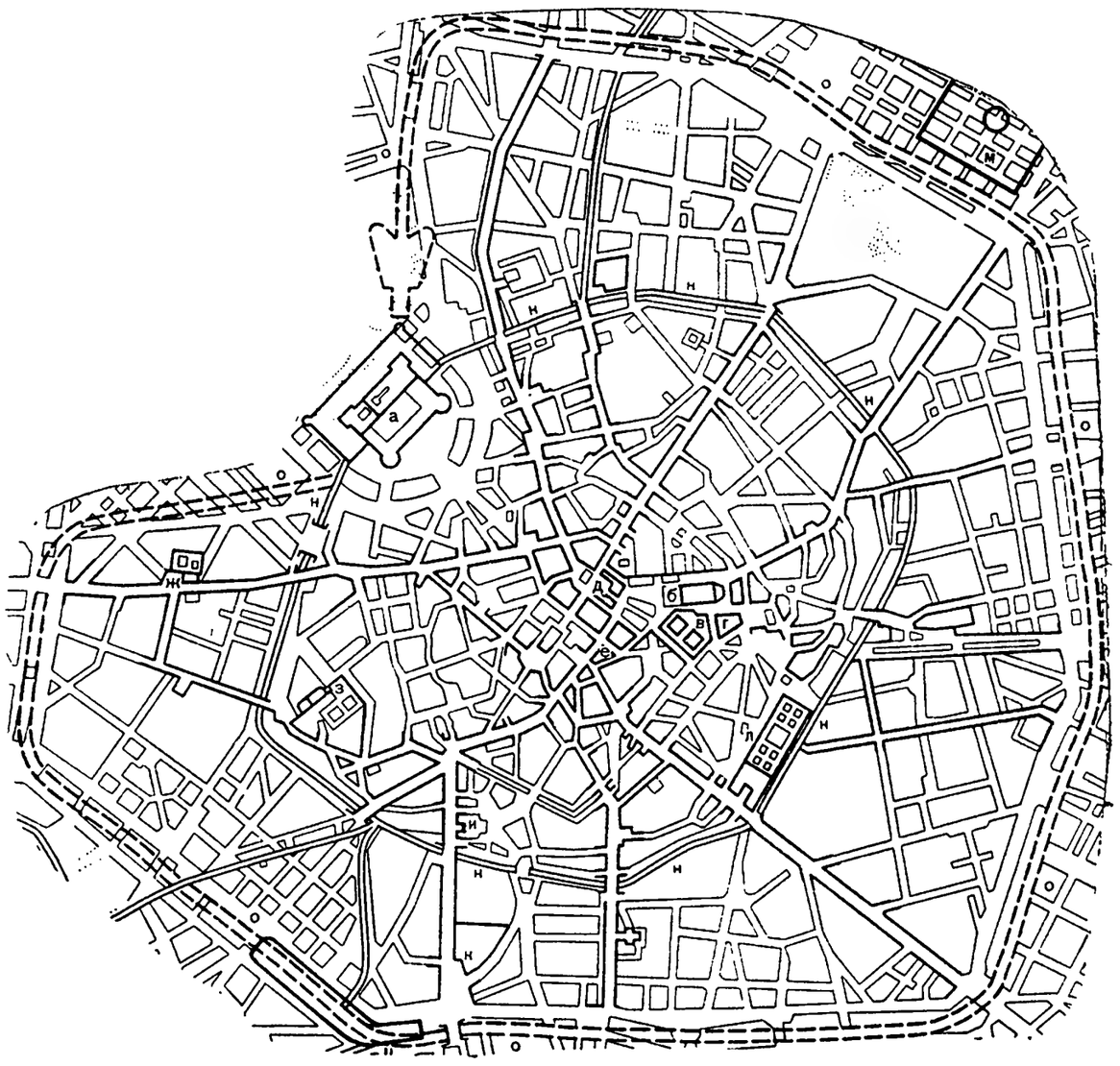




2



3



2. Милан. *1* — соборная площадь; *2* — площадь деи Мерканти; *3* — замок Сфорца; схема города в XV в.;

а — замок Сфорца; *б* — соборная площадь и собор; *в* — дома каноников; *г* — дворец архиепископа; *д* — площадь деи Мерканти; *е* — церковь Санта Мария прессо Сан Сатиро; *ж* — церковь Санта Мария делле Грацие; *з* — базилика и монастырь Сант Амброджо; *и* — церковь Сан Лоренцо; *к* — церковь Сант Эустorджо; *л* — Оспедале Маджоре; *м* — Ладзаретто; *н* — внутренний канал; *о* — внешний канал

комнатами герцогов узкими лестницами в толще стен или наружными. Замок достраивался на протяжении всего XV в.

Миланские герцоги провели ряд мер и по улучшению своей столицы.

Милан (античный Mediolanum) был до V века н. э. важнейшим, после Рима, центром империи, одно время даже столицей ее западной территории. Со второй половины XIV в. город стал одним из европейских центров шелкопрядения и, несмотря на частые войны, неуклонно рос и богател.

От средневековой планировки Милана сохранилось немногое (см. рис. 2). Были пробиты широкие и удобные для движения улицы.

Около ворот Верчелли и Тичинезе в обособленном больничном районе насчитывалось до тридцати лазаретов, а в середине XV в. было начато строительство Оспедале Маджоре (Большая больница).

На протяжении XV в. продолжалось строительство начатой в предшествовавшем веке разветвленной сети каналов, питаемых из рек Алды, Тичино и Олоны. Кольцевой «Внутренний канал», служивший первоначально лишь оборонительным целям, объединил каналы Милана в единую водную систему, используемую для производственных целей (грузовой транспорт, мельницы и др.); пассажирское же сообщение по каналам долгое время разрешалось лишь привилегированным лицам.

Центр города, исторически сформировавшийся на месте римского форума, слагался из двух площадей — торговой (деи Мерканти) и соборной. Посредине соборной площади возвышается огромный миланский собор, начатый в 1386 г. и законченный лишь в XIX в.

Жилая застройка городов северной Италии значительно отличалась от застройки Флоренции и других тосканских городов. Заказчики, представители старых феодальных семей, к тому времени значительно обедневших и состоявших на службе при герцогском дворе, все же стремились к показной роскоши.

3. Милан. Замок Сфорца, 1447—1450 гг. Наружные стены и двор «Роккета»

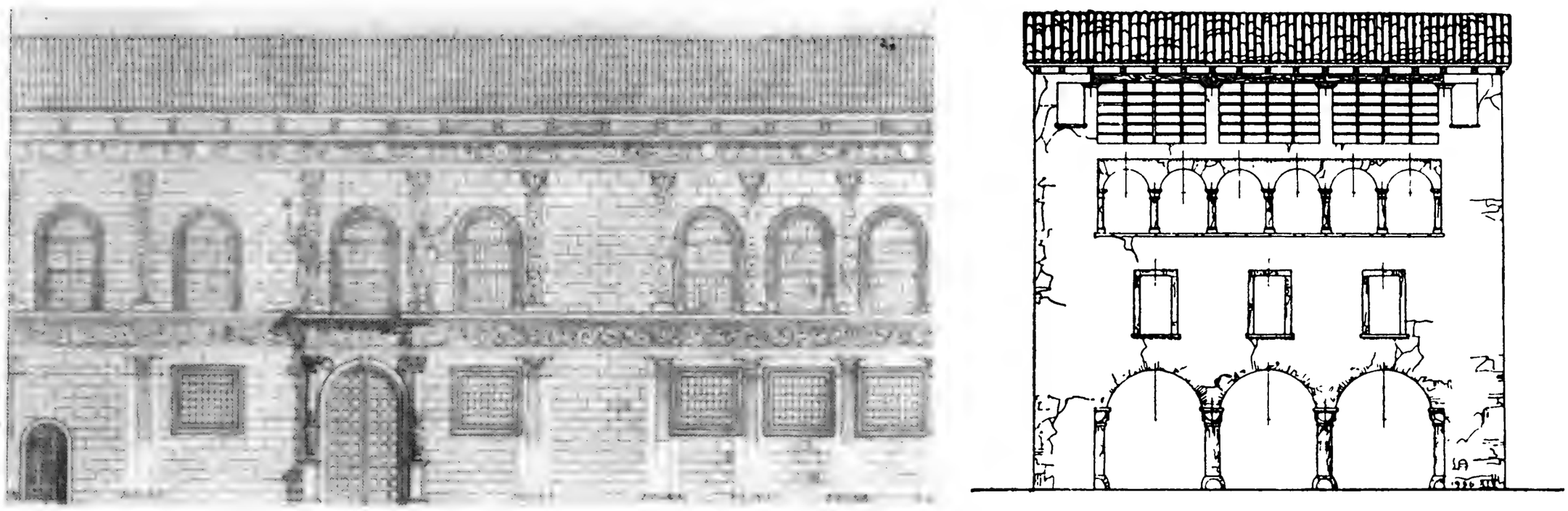
4. Милан. Замок Сфорца. Двор д'Арми с фрагментами снесенных дворцов XIV—XV вв.

Миланские палаццо, выстроенные из кирпича, имели два, реже три, этажа, причем третий часто трактован как антресоль и менее выражен на фасаде, и занимали довольно большую территорию. Как правило, свободно скомпонованные (в соответствии с конфигурацией участка) палаццо имели два, а то и три двора и расположенный в глубине участка сад. Таковы дворец Борромео, относящийся к XIV в., но достраиваемый и расширяемый на протяжении XV и XVI вв., и палаццо Фонтана (последняя четверть XV в.), фасад которого расписан Браманте уже в новом «классицизирующем» стиле (рис. 5).

Во дворцах знати первый этаж с легкой аркадой, обращенной во двор, занимали вестибюль, парадная лестница и служебные помещения; во втором этаже со стороны улицы обычно располагали жилые помещения и парадные залы; третий этаж, нередко имевший отдельную лестницу и дворовую лоджию, предназначался для родственников и друзей владельца, а также для слуг. Конюшни, каретные сараи и прочие службы размещались в корпусах, примыкавших ко второму и третьему дворам. Жилые комнаты вдоль сада использовались владельцами в жаркое время года (значительная часть миланской аристократии выезжала на лето в свои старинные родовые замки, понемногу перестраиваемые в связи с изменением в быту).

Во второй половине XV в. в облике миланских палаццо все чаще отражались новые тенденции, проявлявшиеся, однако, преимущественно в декоре фасадов. Богатые терракотовые наличники окон, прямоугольные в первом и арочные во втором этаже; терракотовые или мраморные входные порталы, где античные архитектурные формы причудливо сочетались с формами средневекового ломбардского зодчества; яркие поверхности стен — кирпичные темно-красные или оштукатуренные цвета золотистой охры, светло-зеленые, красновато-коричневые, иногда покрытые многоцветными сграффито (палаццо Фонтана) — вот обычные черты миланских дворцов. Их плоские фасады, как правило, имели простую прямоугольную форму и часто даже не делились на этажи. Однако эти дома, как и еще сохранившиеся в ту пору более ранние фамильные башни миланской знати, резко выделялись среди рядовой застройки города — небольших, часто деревянных и крытых соломой домиков.

Яркий и жизнерадостный элемент дворцов составляли их внутренние дворы, хорошо видимые с улицы сквозь кованые решетки ворот: полихромное сочетание кирпича, дерева, цветной штукатурки и кера-



5. Милан. Палаццо Фонтана. Реконструкция фасада. Бергамо. Жилой дом на улице Бриолини (справа)

мики, сграффито и росписей, а также серого естественного камня и черного гранита, из которых делали во второй половине века колонны и аркады, — все это оживлялось яркой зеленью и цветами сада.

В жилой архитектуре прочих городов Ломбардии верность средневековым строительным традициям сохранялась с еще большим упорством. Основными материалами оставались кирпич и терракота с редким добавлением мрамора и камня. Для дворцов местной знати характерны мощные кирпичные стены с редкими оконными проемами, готическая форма которых (в виде стрельчатой арки) лишь медленно вытеснялась прямоугольной. Два основных высоких этажа обычно завершаются третьим служебным, который значительно ниже первых. Ренессансные черты заметны главным образом в порталах и в членениях фасада — в междуэтажных поясах и плоских пилястрах, образующих настоящую ордерную систему, которая, однако, благодаря редкой расстановке пилястр не отнимает у стены ее тектонических функций, а, наоборот, еще более их подчеркивает. Такое своеобразное членение имеют стены палаццо Карминали-Боттиджелла в Павии (рис. 6). Общность моделировки деталей этого палаццо и зданий близлежащего монастыря Чертозы позволяет автором палаццо считать Амадео. Своеобразны дома в Бергамо, простые и выразительные фасады которых связаны с традициями народного зодчества (см. рис. 5).

Дворовые лоджии в первом этаже обычны не только для жилых, но и для общественных сооружений северной Италии (здания рынков и городских советов), начиная со средневековья. В домах Бергамо и окрестностях, а затем и в других близлежащих городах с XV в. устраивали многоярусные лоджии, служившие местом постоянного пребывания жильцов. В сельских местностях эти лоджии устраивали на обращенных к югу фасадах, чтобы в зимнее время они служили резервуаром нагретого солнцем воздуха для находившихся позади жилых помещений.

В более богатых домах многих районов Ломбардии, подобных описанным выше дворцам Милана, лоджии охватывали две, три или все стороны двора.

6. Павия. Палаццо Карминали, конец XV в.

Дворы более ранних бергамских домов имели в первом этаже приземистые аркады на квадратных или восьмигранных столбах, а в верхних этажах — более мелкие аркады на колонках, расположение которых не всегда отвечало нижним опорам.

В XVI в. пропорции аркад изменялись, низкие столбы уступали место более высоким и стройным колоннам, нередко на пьедесталах, арки получали полуциркульные очертания. В некоторых случаях аркаду заменяли архитравом.

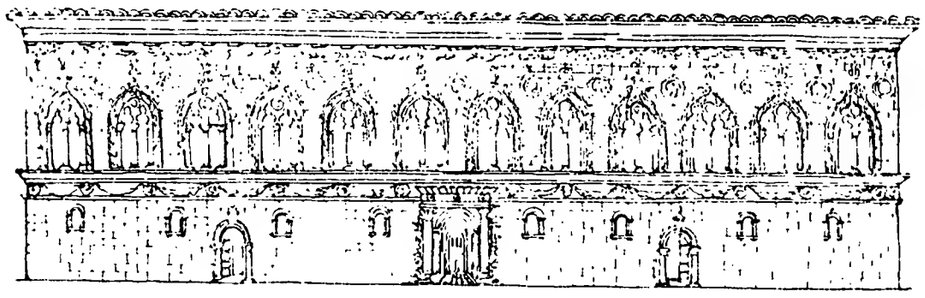
Тесные связи с Флоренцией мало-помалу начали сказываться и в архитектуре Ломбардии. Сфорца приглашал оттуда в Милан художников и архитекторов. Однако ломбардская архитектура в целом сохранила свой особый характер до конца 70-х годов, и архитектурные идеи, вкусы и тенденции, сложившиеся на родине этих мастеров, оставались в Милане чуждыми.

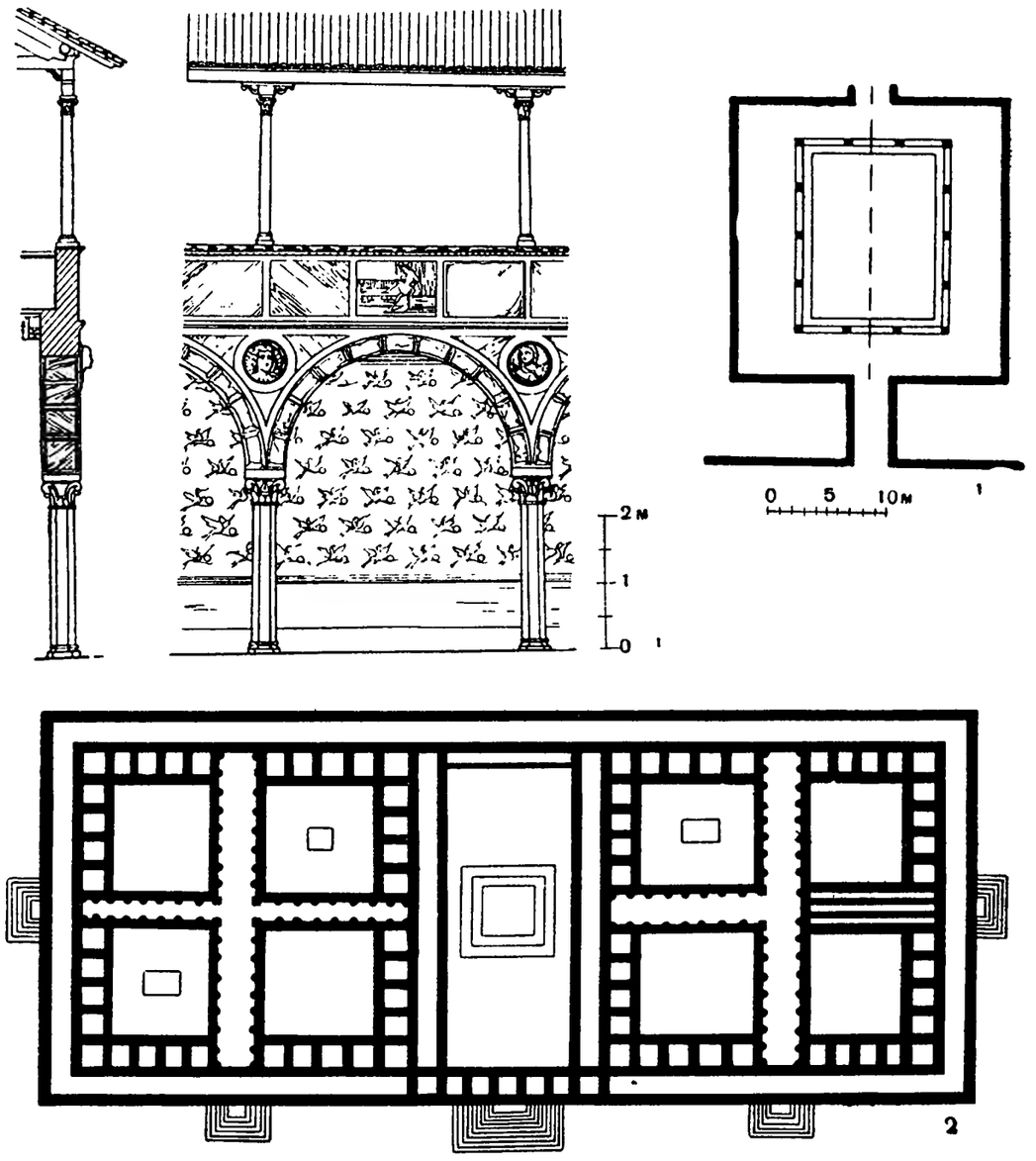
Флорентийский скульптор-архитектор **Филарете** — мастер чрезвычайно своеобразный.

Антонио ди Пьетро Аверлино (примерно 1400—1469 гг.), писавший под псевдонимом Филарете, в 1433—1445 гг. работал в Риме, с 1451 г. состоял на службе у Фр. Сфорца в Милане, где построил центральную башню кастелло Сфорцеско (1451—1454 гг.) и Оспедале Маджоре (1456—1465 гг.); участвовал в строительстве миланского собора. Выстроил триумфальную арку в Кремоне и собор в Бергамо (перестроен). Написал трактат об архитектуре (1451—1464 гг.).

Для правильного понимания его места в ломбардском зодчестве, быть может все же следует признать, что среди современных ему флорентийских архитекторов трудно найти мастера более далекого по духу от Брунеллеско и его школы.

Трактат Филарете «Сфорцинда», законченный в 1464 г., напоминает сложный и запутанный роман, где наряду с резко полемическим отношением к готическому искусству пропагандируется фантастическая архитектура, в которой ясность и тектоничность приносятся в жертву неиссякаемому изобилию форм и декора. Воображаемый город и отдельные сооружения с бесчисленными башенками и фронтонами, украшенные рядами орнаментальных фризов, медальонами и статуями, сложные пирамидообразные монументы — все это, несмотря на наличие антикизирующих деталей, строится у Филарете по законам живописной, по сути дела еще вполне готической композиции.





7. Милан. *1* — Банк Медичи, 1456 г., Микелоццо, фасад (по рисунку в трактате Филарете), фрагменты и план двора (реконструкция); *2* — Оспедале Маджоре, 1456 г., план по Филарете

Надо полагать, что именно эти склонности Филарете способствовали его восприимчивости к местным ломбардским традициям. Однако в трактате он — непримиримый критик готической архитектуры и, несомненно, в Милане был проводником новых флорентийских веяний.

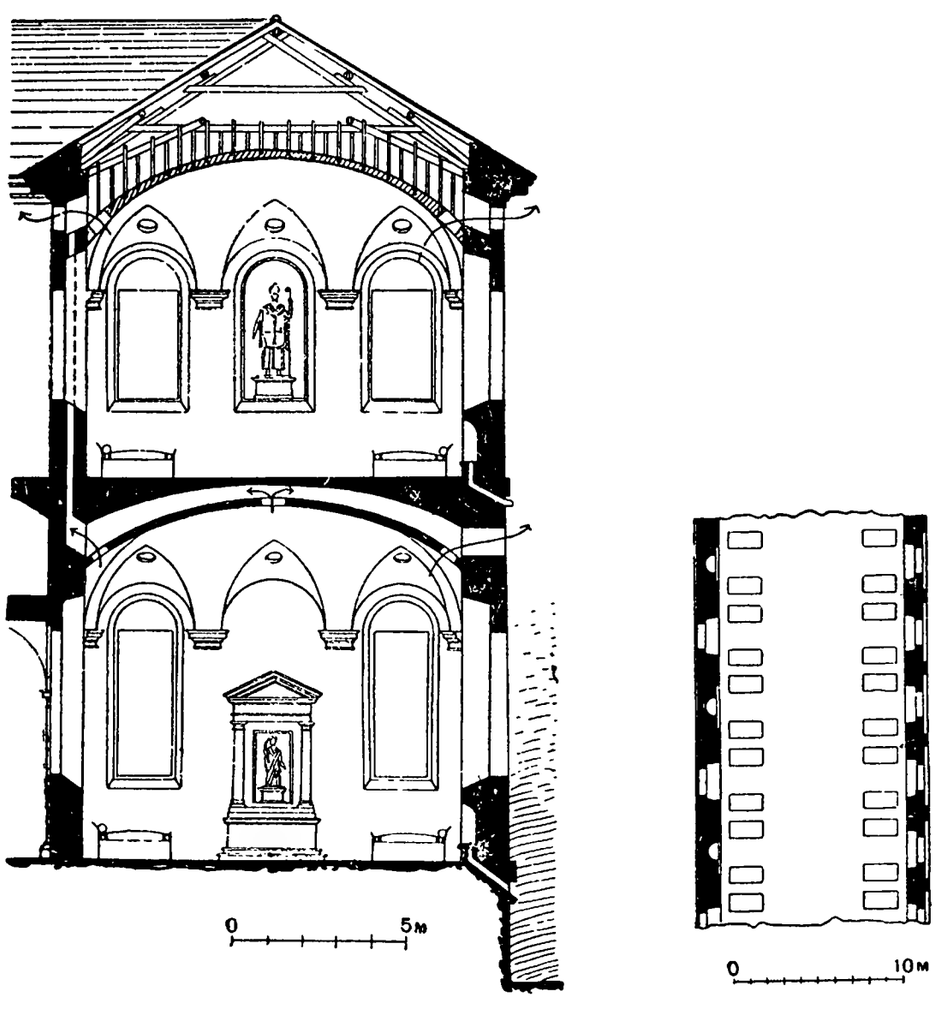
Кроме центральной башни миланского замка имя Филарете связано с Оспедале Маджоре в Милане (рис. 7). Торжественно заложенное в 1456 г., это в свое время крупнейшее в Европе лечебное учреждение ознаменовало начало работ по улучшению санитарного состояния Милана, нередко опустошаемого, как и другие города, жестокими эпидемиями. С этой постройкой, законченной лишь триста пятьдесят лет спустя, связаны имена многих масте-

ров. Филарете принадлежал общий замысел сооружения, в регулярном плане которого впервые в миланском строительстве проявились гуманистические представления о функциональном и гармоничном построении. План этот предвосхитил композицию Эскориала и Версаля.

Сооружение представляет собой прямоугольник (285 × 120 *м*) с девятью симметричными замкнутыми дворами; в центральном, самом крупном, должна была возвышаться пятибашенная центрально-купольная церковь. Сохранившееся в трактате Филарете описание общей планировки и расположения мужского и женского отделений, лечебных и обслуживающих помещений, лестниц и санитарных устройств свидетельствует о глубокой продуманности комплекса.

Заслуживает быть отмеченной забота архитектора о санитарном состоянии больницы: удобные для больных уборные были регулярно расположены между палатами, имели выпуски нечистот в проложенные в фундаментах каналы, промываемые водой из прилегающего к зданию городского рва. Вентиляционные каналы должны были служить и для отвода в ров ливневых вод с крыши здания (рис. 8).

Фактически Филарете построил лишь западную часть комплекса, вернее, первый этаж западного корпуса, с наружным фасадом и внутренними дворами, в двухъярусных аркадах которых впервые в Ломбардии применен один из характернейших мотивов школы Брунеллеско (рис. 9).



8. Милан. Оспедале Маджоре. Схема санитарного благоустройства и план палаты

Этот же мотив — полуциркульные арки с круглыми медальонами в пазухах — применен и в первом этаже наружного фасада корпуса (позднее арки заложены стеной с окнами). Несмотря на то, что отдаленные реминисценции флорентийской архитектуры здесь уже сильно видоизменены в соответствии с местными вкусами (приземистые аркады, далекие от античной классики фантастические детали, керамический фриз из мелких арочек и кружочков), мотив ордерной аркады в Милане так и не привился.

Когда Филарете, утомленный борьбой против защитников местных традиций, оставил Милан, строительство больницы продолжали Гуинифорте Солари и Амадео (см. стр. 148).

Солари (работал с 1465 г.) придал западному корпусу ломбардский колорит при помощи сдвоенных окон второго этажа, которые богато декорировал керамикой Ринальдо де Стаурис из Кремоны. Солари же закончил и задний корпус больницы, фасад которого выходил на канал.

Другой флорентиец, Микелоццо, приступивший в 1456 г. к перестройке одного из миланских палаццо для местного отделения банка Медичи, был более характерным представителем флорентийской школы, чем Филарете, и, по свидетельству последнего, он также был стеснен в своем творчестве местными вкусами и привычками.

Внешний вид банка, известный по рисунку и описанию Филарете, а также по сохранившемуся порталу главного входа (ныне в Археологическом музее Милана), свидетельствует о значительных отступлениях мастера от флорентийских прототипов (рис. 7, 10).

План сооружения неизвестен; сохранились лишь фрагменты портиков, ограничивавших один из двух дворов. Мы знаем также о существовании главного зала, плоский кассетированный потолок которого поражал миланцев своей антикизирующей орнаментацией, выполненной синей и золотой красками.

Рисунок фасада банка в трактате Филарете свидетельствует о цельности и своеобразии архитектуры здания. Оно, несомненно, родственно флорентийским палаццо первой половины века, с их сильным

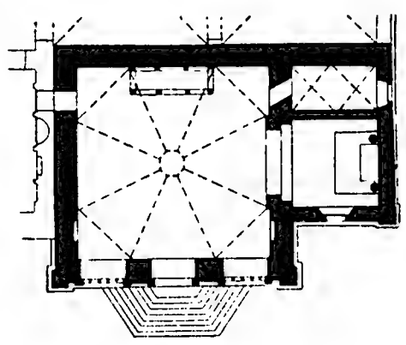
9. Милан. Оспедале Маджоре. Фрагмент фасада и двор (восстановлен после разрушений второй мировой войны)

рустованным первым этажом, ярко выраженным изменением структуры стены по вертикали и богатым венчающим карнизом. Однако ряд элементов приближает его также и к ломбардским дворцам городских коммун. Богато декорированные терракотовые обрамления и стрельчатые завершения окон, медальоны и гирлянды, а главное — общая двухъярусная композиция и прорезанный часто поставленными большими сдвоенными окнами второй этаж (вследствие этого уже несколько утерявший свой жилой характер) — придают зданию новый облик, явно отличающийся от флорентийских палаццо.

Это сооружение обычно считают важным проводником флорентийского влияния в ломбардском зодчестве, наравне с капеллой Портинари (1462 г.) при готической церкви Сант Эустorджо.

Общее построение квадратного, перекрытого куполом, внутреннего пространства капеллы, без сомнения, следует интерьерам капеллы Пацци и сакристии Сан Лоренцо. Однако внешний объем миланской постройки более расчленен. Шестнадцатигранный барабан, скрывающий купол (характерная черта центрических сооружений Ломбардии), главенствует в композиции. Сложный декор резко отличает интерьер от ясных интерьеров Бруннелеско.

10. Милан. Банк Медичи. Портал



11. Бергамо. Капелла Коллеони, 1470—1475 гг. Амадео

Благодаря особенной жизненности традиций народного зодчества, вошедших в романскую архитектуру, приемы и формы последней долго еще применялись в творчестве ломбардских зодчих — Солари, Амадео, Дольчебуоно, Баттаджо, Рокки, братьев Томазо и Джакомо Родари — главных представителей этого течения, в котором более существенные перемены назревали очень медленно и проявились лишь к самому концу XV в. под влиянием творчества Браманте (см. стр. 152).

Имя **Гуинифорте Солари**, представителя семьи архитекторов и скульпторов, связано со многими постройками не только в Милане, но и во всем герцогстве.

Гуинифорте Солари (1429—1481 гг.) — сын Джованни Солари (1410—1480 гг.) и отец Пьетро-Антонио (родился в середине XV в., умер в Москве в 1493 г.).

Гуинифорте в 1459 г. был назначен инженером на строительство Миланского собора, а с 1471 г. — руководителем работ. С 1462 по 1463 год строил павийскую Чертозу (внутренняя часть храма и модель неосуществленного фасада), а затем сменил Филарете в качестве руководителя строительства Оспедале Маджоре в Милане. По-видимому, был автором продольного нефа церкви Санта Мария делле Грацие (1465 г.) и оратории Санта Мария делла Пассионе при монастыре Сант Амброджо (1477 г.); также строил замок Сфорца в Пиццигеттоне, плотину близ Лоди, городскую башню и ворота Алессандрии (1480 г.). Был инженером Миланского герцога.

Другим приверженцем исконных миланских традиций был **Амадео.**

Джованни Антонио Амадео (1447—1522 гг.) — архитектор и скульптор. Построил капеллу Коллеони в Бергамо (1470—1475 гг.); в 1481 г. привлекался к возведению купола Миланского собора; руководил строительством Павийской Чертозы (фасад — 1490—1498 гг.) и центрального двора Оспедале Маджоре. Работал в Лоди (см. стр. 195). Одновременно выполнил надгробие св. Ланфранко в церкви Сан Ланфранко близ Павии и, возможно, палаццо Боттиджелла (см. стр. 144) в самом городе; в последние годы жизни участвовал в перестройке Павийского собора.

Амадео работал над огромным центральным двором Оспедале Маджоре, начатым в конце XV в. и завершенным в начале XVI в.

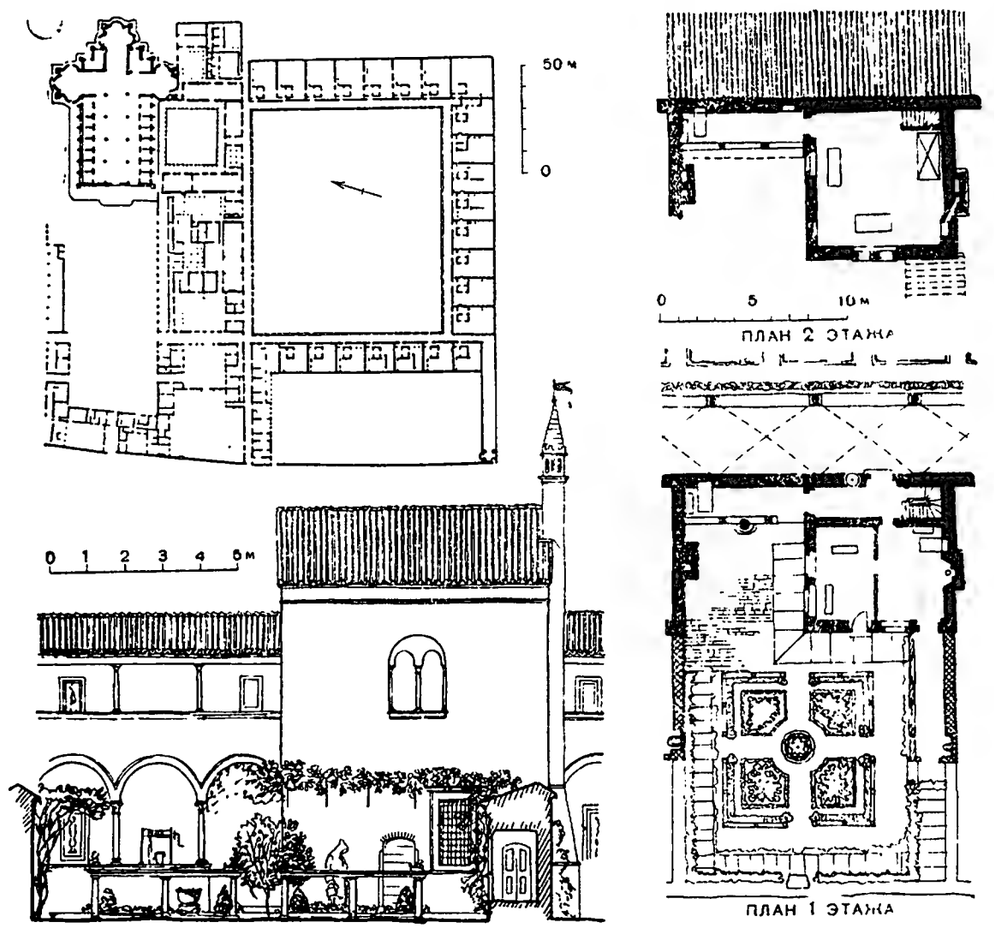
Наиболее значительным произведением Амадео считают капеллу Коллеони в Бергамо (рис. 11). Это здание столь же характерно для ломбардской архитектуры XV в., как капелла Пацци для флорентийской. Простая тосканская схема центрического сооружения с единым нерасчлененным пространством не выражена во внешнем облике. Изобильный декор, скульптурное убранство, ажурные галереи, розетки, узорчатые вставки и полихромность отделки зрительно разрушают цельность стенных поверхностей. Это как бы богатейшая резная мозаичная шкатулка из многоцветного мрамора, достигшая размеров архитектурного сооружения.

Пристрастие Амадео к изобильному декору сказалось и в формах цветущей готики в апсиде и средокрестии Миланского собора, к строительству которого он был привлечен в 1481 г. Он продолжал его вместе с Дольчебуоно по традиционному плану Солари; при возведении восьмигранного купола собора привлекались для консульта-

ции Леонардо да Винчи, Браманте и Франческо ди Джорджо Мартини.

Важнейшим сооружением, в котором вместе с другими архитекторами и скульпторами участвовал Амадео, является Чертоза близ Павии — монастырь ордена картезианцев (рис. 12, 13). Церковь — трехнефную базилику с двумя рядами капелл и развитым хором — строил Солари. Первый этаж главного фасада собора был выполнен в 1490—1498 гг. Амадео (руководившим постройкой Чертозы с 1481 г.). Портал, в котором применены античные формы, выстроен Бенедетто Бриоско, а верхняя часть фасада — Кристофоро Ломбардо в XVI в.

Расточительность декора доходит здесь до предела (см. рис. 13). Покрыв все поверхности стен, пилястр, наличники окон и даже цоколь бесчисленными декоративными элементами из разноцветного мрамора, резьбой и скульптурами, Амадео сумел придать фасаду своеобразную цельность. Влияние Амадео сказалось, по-видимому, и в декоративной терракотовой обработке большого и малого монастырских дворов Чертозы, скульптурные украшения которых Вентури приписывает тому же Амадео, а другие исследователи — Ринальдо де Стаурису. Вокруг двора располагались домики-кельи монахов с индивидуальными садиками.

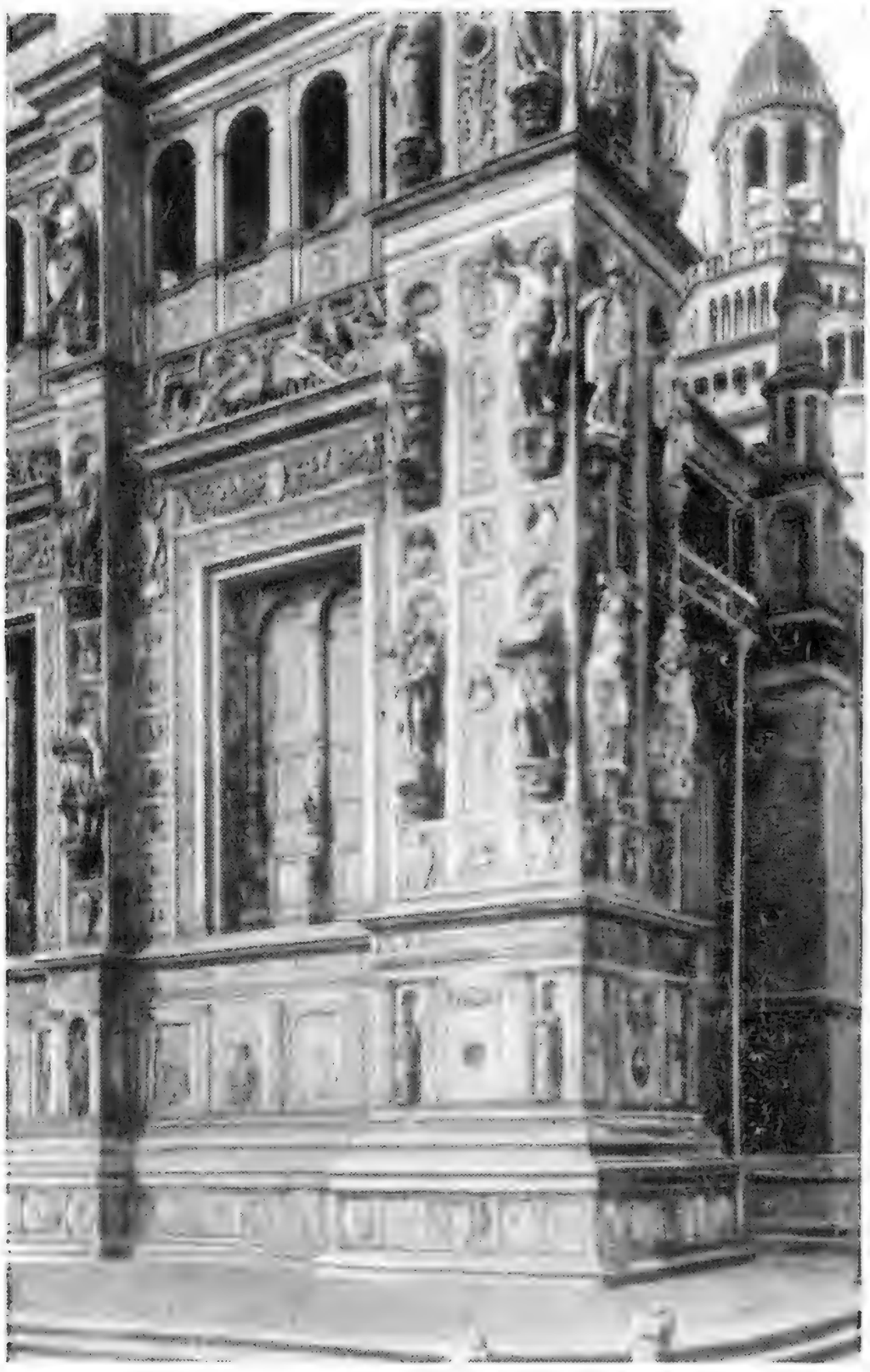


12. Павия. Чертоза. План комплекса и чертежи кельи, аркада монастырского двора (видны домики-кельи), с 1481 г.

В годы правления Лодовико Сфорца (1480—1499 гг.), прозванного Моро (мавр), соперничавшего с Флоренцией не только в политике, но и в области искусств, Милан стал одним из наиболее передовых очагов итальянской культуры; сюда переместился и центр развития архитектуры.

Наряду с ломбардскими мастерами (Амадео, Солари и др.) здесь работали Франческо ди Джорджо Мартини и **Леонардо да Винчи.** Последний привез в Милан не только достижения флорентийского зодчества, но и свои собственные оригинальные архитектурные замыслы.

Леонардо да Винчи (1452—1519 гг.) — ученый, художник, скульптор, инженер и фортификатор, автор теоретических трактатов на многие темы (сохранились в набросках). Родился во Флоренции, где учился в мастерской Вероккио. Значительная часть творческой жизни Леонардо прошла в Милане (1482—1499 и 1507—1513 гг.) за исключением нескольких лет, вновь проведенных во Флоренции (1499—1506 гг.), краткосрочного пребывания в Риме (в 1513 г.) и последних лет жизни во Франции, куда он был приглашен Франциском I (с 1516 г.) и где умер.



13. Павия. Чертоза. Фрагмент фасада церкви

Существенно, что при удивительной разносторонности своих дарований и творческих интересов Леонардо называл себя прежде всего архитектором. Так же обычно именовали его и заказчики. Между тем практически его строительная деятельность ограничилась лишь инженерными сооружениями. За исключением не дошедших до нас гидротехнических, ирригационных и фортификационных сооружений и работ по достройке Миланского и Павийского соборов (в качестве консультанта и участника многочисленных конкурсов) мы не знаем достоверных построек Леонардо да Винчи. Тем не менее его влияние на современную итальянскую архитектуру (через посредство творчества Браманте) гораздо сильнее, чем это обычно думали. Градостроительные и архитектурные замыслы, сохранившиеся в графическом и литературном наследии Леонардо, входят в число наиболее ценных и жизненных [1] сокровищ итальянского Возрождения.

В многочисленных архитектурных набросках Леонардо, его чертежах и записях, подготовлявшихся им для трактата по архитектуре и разбросанных ныне по многим музеям мира, заключено колоссальное богатство замыслов, воплотивших важнейшие архитектурные идеалы того времени и во многом предвосхитивших последующее развитие итальянского зодчества. У Леонардо впервые встречается новое, очень широкое понимание проблем архитектуры, причем в рассмотрении этих проблем он уходит вперед, в будущее, намечая их новое решение.

Леонардо интересовали градостроительные проблемы, инженерные сооружения, различные виды и типы зданий, их конструкции. Он изучал построение внутреннего пространства в неразрывной связи с его внешним выражением в объемах здания как

[1] Леонардо впервые разработал принципы, которые и сейчас составляют основу системы обводнения этой части Италии; им впервые в истории были сделаны наброски районной планировки. Уже на склоне лет, живя во Франции, он создал проект ирригационных сооружений и систему соединительных каналов между Сеной и Луарой.

результат органичного решения конструктивных проблем. Именно у Леонардо мы находим ясное представление об эстетических категориях, которые фактически отстоялись только на высшем, синтезирующем этапе развития итальянской архитектуры в первой четверти XVI в.

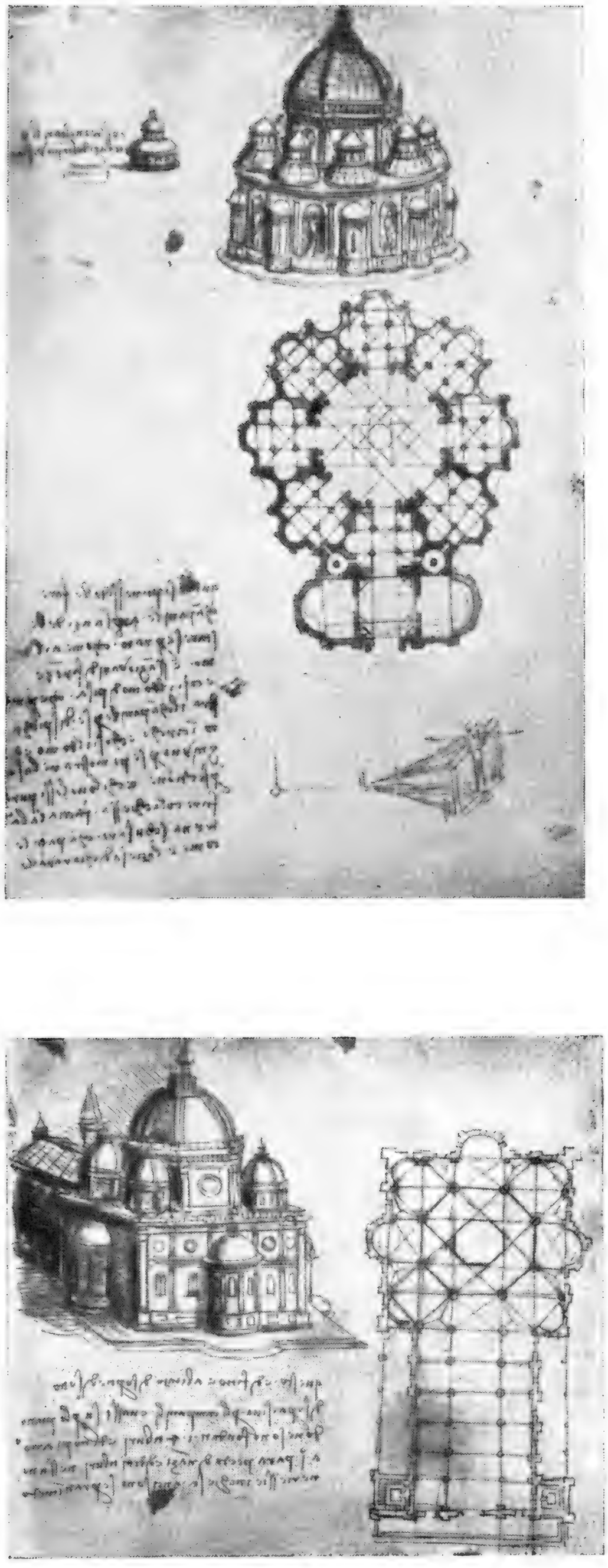
Среди многочисленных эскизов Леонардо имеются наброски идеального города, впервые вышедшие за рамки отвлеченной геометрической схемы. Он задумывался о социальной организации города и о функциональном разделении его транспорта, для которого сочинял многоярусные улицы с каналами для грузовых барж в уровне подвалов.

Об интересе мастера к сводам и куполам [1] свидетельствует группа рисунков, включающая аналитические эскизы зданий (церкви Сан Лоренцо в Милане, Сан Спирито во Флоренции и др.); зодчий разрабатывает тему купола на круглом, квадратном и восьмигранном основании применительно к сооружениям самой различной планировки.

Особенно подробно (практически во всех возможных вариантах) разработаны центрально-купольные сооружения. Леонардо первый глубоко занялся разработкой композиции центрических сооружений как практической проблемой, ожидавшей реализации, сочетая конструктивную сторону задачи с художественной (рис. 14).

Архитектурно-строительные идеи и замыслы Леонардо да Винчи, связанные с центрической композицией, надо полагать, в той или иной мере были известны Браманте. Оба мастера не только одновременно прожили ряд лет в Милане, но и неоднократно вместе участвовали в различных конкурсах, консультациях и экспертизах важнейших строительств. Имя Браманте встречается в рукописях великого флорентийца, строго относившегося к своим современникам и мало кого удостоившего упоминанием в своих работах.

Творчество **Донато Браманте,** одного из самых замечательных мастеров мирового зодчества, нераздельно связано с наивысшим подъемом гуманистической архитектуры.



14. Леонардо да Винчи, архитектурные рисунки

[1] Большое количество изысканий и записей в области конструкций и их статического равновесия говорит о том, что этой теме Леонардо собирался посвятить целый раздел трактата.

Донато Браманте (1444—1514 гг.) родился в Монте Асдруальдо (теперь Ферминьяно) близ Урбино. В 1477 г. Браманте участвовал в росписи фасада палаццо дель Подеста в Бергамо. В Милане он также сначала занимался живописными работами.

С 1482 до 1486 года Браманте реконструировал церковь Санта Мария Прессо Сан Сатиро (проект, возможно, начат в 1478 г.); с 1492 г. перестраивал средокрестие и апсиды церкви Санта Мария делле Грацие (до 1497 г.), дворы каноники и монастыря Сант Амброджо (работы прерваны в 1499 г.). Кроме того, он выполнял живописные и многие инженерные работы по реконструкции герцогского замка Карманьола (1491 г.) и укреплению Кревола в долине Оссола (1498 г.), участвовал совместно с Кристофором Рокки в экспертизе, переработке проекта и строительстве собора в Павии (1487—1488 гг. — примерно до 1492 г.), участвовал в обсуждении проблем, связанных с куполом Миланского собора.

В 1493 г. Браманте уехал из Милана. После возвращения им возведены в герцогской резиденции в Виджевано капелла в церкви Сан Франческо, палаццо делле Даме и лоджия; полагают, что по его проекту выполнена также башня замка и находящаяся перед ним окруженная аркадами площадь. В 1497 г. Браманте начал фасад собора в Аббьятеграссо, оставшийся незаконченным. В 1499 г. после взятия Милана французами и падения Сфорца Браманте переехал в Рим, где первоначально был занят живописью, зарисовками и обмерами античных памятников. Первые архитектурные работы — двор м-ря Санта Мария делла Паче (1500—1504 гг.) и колокольня церкви Санта Мария дель Анима. Одновременно Браманте строит дворец кардинала Риарио (Канчеллерия) и церковь Сан Лоренцо ин Дамазо. В 1502 г. он построил Темпьетто во дворе церкви Сан Пьетро ин Монторио.

Крупнейшим творением Браманте является собор св. Петра, которым он занимался, по-видимому, с 1505 г. и до самой смерти. Из его работ следует выделить двор Бельведера в Ватикане (проект с 1503 г., строительство окончено после смерти Браманте), а также восьмигранный двор и винтовую лестницу-пандус при вилле Иннокентия VIII. Другие работы Браманте в Риме: хор церкви Санта Мария дель Пополо (1509 г.), здание папского трибунала с церковью Сан Бьяджо делла Паньотта (не закончено), двор Сан Дамазо в Ватикане (1510 г., завершен Рафаэлем), собственный дом (снесен в XVII в.), церковь Сан Чельсо э Джулиано (1510—1514 гг.). Браманте также консультировал при строительстве укреплений в Имоле, Фолиньо и др.

По работам Браманте в Ломбардии, где он провел первую большую часть своей жизни, не легко предугадать достижения последнего римского периода его деятельности. Историки архитектуры видят здесь коренной, не поддающийся объяснению творческий перелом, который связывают с общепринятым делением всего архитектурного процесса в Италии XV и XVI вв. на периоды раннего, высокого и позднего Возрождения. В соответствии с этим переезд Браманте в Рим означает естественный конец первого этапа и начало второго — высокого Возрождения. Однако подобное объяснение неудовлетворительно. Оно не только лишает цельности творческую индивидуальность Браманте,[1] но и слишком резко отрывает римский этап его деятельности от предшествовавшего развития итальянского зодчества, обобщением и кульминацией которого он является. Первые шаги к такому обобщению можно проследить именно в ломбардских постройках Браманте. Этому способствовала также и биография мастера. Браманте, проведший свою молодость в гуманистической атмосфере Урбинского княжества, знакомился с живописью по работам Пьеро делла Франческа и Андреа Мантеньи, с научной литературой — по сокровищам знаменитой Урбинской библиотеки (среди которых необходимо отметить трактат о перспективе Пьеро делла Франческа), с архитектурой — по произведениям Лучано да Лаураны, Альберти, Франческо ди Джорджо Мартини, а также по работам странствовавших мастеров-строителей из Ломбардии, в совокупности открывших ему все многообразие локальных школ современного итальянского зодчества.

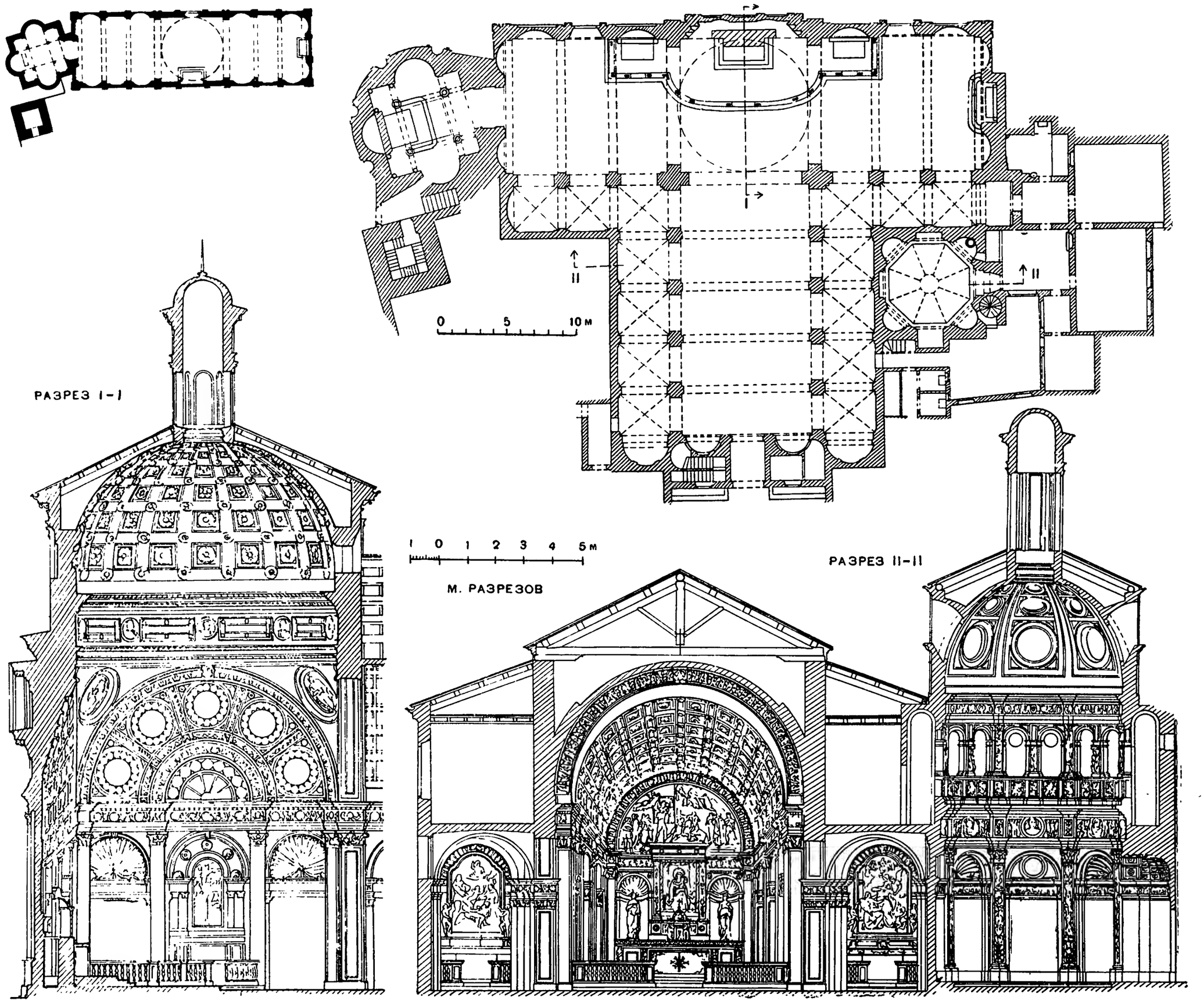
После ряда живописных работ в Бергамо, а затем в Милане[2] Браманте начал первое известное нам архитектурное произведение — церковь Санта Мария прессо Сан Сатиро в Милане.

Строительство, начатое несколькими годами ранее около средневековой капеллы Сан Сатиро, первоначально ограничивалось возведением маленькой оратории, совпадающей в плане с левой ветвью и серединой трансепта будущей церкви. Но в 1478 г. прикуп земли послужил толчком к составлению нового проекта (рис. 15, слева вверху). В конце 1482 г. участок был вновь расширен, это позволило осуществить здесь новый, третий по счету проект, составленный полностью Браманте и превращавший

---

[1] Некоторые исследователи (например, Парибени) рассматривают ломбардские постройки Браманте как незрелые произведения затянувшейся (до 56 лет!) «молодости». Вазари в своем жизнеописании Браманте просто обошел его ломбардский период.

[2] Фрески в палаццо дель Подеста в Бергамо, в палаццо Фонтана и Панигарола, а также в замке Сфорца в Милане отмечены глубоким спокойствием и монументальностью поз, тщательностью моделировки и явным интересом к перспективе. Они отчасти напоминают произведения Пьеро делла Франческа.



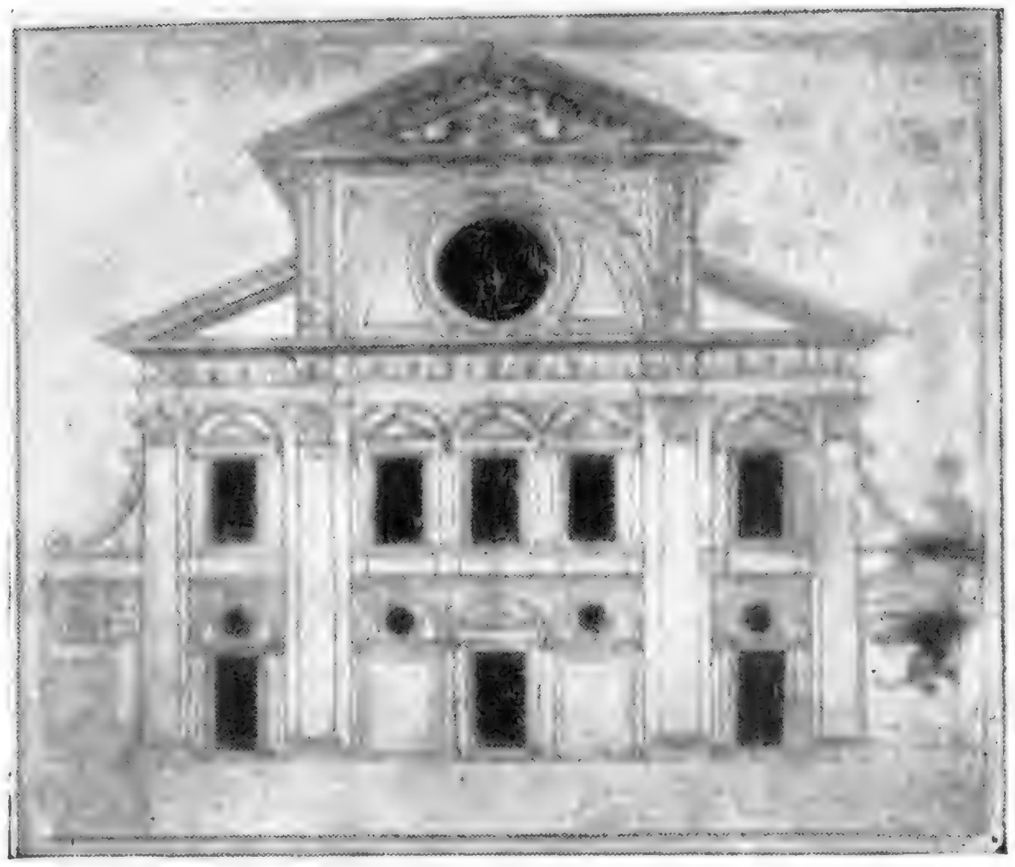
15. Милан. Церковь Санта Мария прессо Сан Сатиро, с 1478 г. Браманте. Слева вверху — схема плана 1478 г. в меньшем масштабе

ораторию в трансепт (точнее — в главный неф трансепта) сохранившейся поныне церкви.

Несмотря на необходимость включить в композицию разнородные остатки более ранних сооружений и трудности, связанные с теснотой и изрезанностью участка, почти со всех сторон сжатого улицами, Браманте создал сложный, богатый новыми композиционными приемами, крепко спаянный комплекс, который включает, помимо нетронутой мастером средневековой кампанилы, короткую Т-образную в плане трехнефную перекрытую цилиндрическими сводами церковь, восьмигранную сакристию [1] у правой ветви трансепта и перестроенную снаружи капеллу Сан Сатиро.

Церковь прижата к виа Фальконе, и это не только обусловило необычную (не в форме латинского креста) конфигурацию плана, но помешало придать трансепту третий неф и развить алтарную часть — она сведена к плоской нише, в которой Браманте иллюзорно, средствами живописи и неглубокого рельефа, изобразил хор (рис. 16). Этот хор нельзя рассматривать в отрыве от

[1] Сакристия строилась как баптистерий.



16. Милан. Церковь Санта Мария прессо Сан Сатиро. Вид хора из продольного нефа, капелла и рисунок фасада церкви Браманте

композиции сооружения, как это делает подавляющее большинство историков. Хор оставался бы лишь трюком внехудожественного иллюзионизма, если бы не служил зодчему в качестве необходимого и единственного в данных условиях средства для осуществления задуманной им центрической композиции, главным ядром которой он хотел сделать пространство средокрестия, перекрытого полусферическим куполом на парусах.

Цилиндрические своды, перекрывающие трансепт и средний пролет главного нефа, имеют небольшие размеры (пролет около 10 *м* при высоте 13 *м*), но производят сильное впечатление благодаря низкому расположению пят свода, так что отношение ширины последнего к высоте перекрываемого пространства составляет 1 : 1,3. Значительность главных сводов подчеркивается несвойственным базиликальным церквам данного периода контрастным соотношением высоты среднего и боковых нефов (последние перекрыты крестовыми сводами). Так же контрастно соотношение высоты нефов и средокрестия, перекрытого поднятым на широком фризе куполом, безраздельно господствующим над невысоким пространством этой маленькой церкви; подкупольное пространство сразу же воспринимается как ядро всей композиции. Если в предшествовавших центрических сооружениях Брунел-

леско (сакристия Сан Лоренцо, капелла Пацци) подкупольное пространство фактически составляло главную часть постройки, то в этой церкви с сильно развитыми ветвями креста подобное впечатление достигается искусным применением композиционных средств. Важную роль среди них играло освещение, которое хотя и было при Браманте значительно слабее (круглые окна в торцах трансепта были увеличены лишь в XIX в. и средокрестие первоначально освещалось фонарем), зато сосредоточивалось под куполом. Реальный обход и ниши, изображенные на стенах трансепта, напоминают композицию церкви Сан Спирито Брунеллеско.

Капелла IX в. у северного торца трансепта была превращена Браманте из крестообразной в круглую постройку. Сближенные по бокам ниш пилястры образуют свободный тектонически оправданный ритм, характерный для многих позднейших работ мастера. Интересно противопоставление родственных по формам, но различных по пропорциям церкви и крохотной, но пластически выразительной часовни (рис. 16).

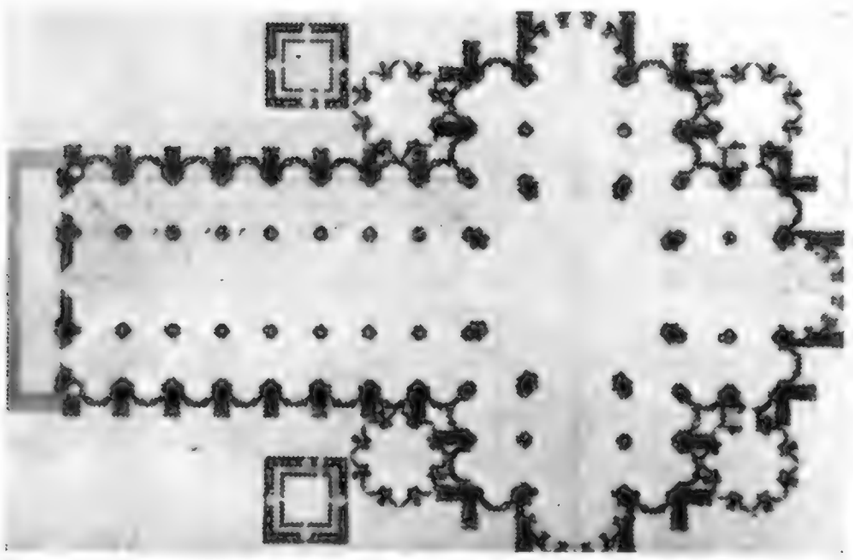
Если перестроенная Браманте капелла представляет собой первый опыт решения в миниатюре внешнего объема круглого центрического здания эпохи Возрождения, то сакристия (ныне снова баптистерий) церкви Сан Сатиро была новым этапом в разработке внутреннего центрического пространства (рис. 17).

Восьмигранная в плане двухъярусная сакристия вписана в тесный квадрат. Вся композиция, активно изменяясь, развивается от первого, глухого яруса, в гранях которого чередуются плоские и полуциркульные ниши, через второй ярус, включающий круговой обход в толще стены, открывающийся внутрь двумя арочками в каждой грани, к завершающему восьмигранному куполу, сквозь круглые проемы которого помещение получает естественный свет. Исключительно богатая внутренняя отделка сакристии включает рельефные гротески, выполненные из тончайшего стука на поверхности угловых пилястр (их излом, не имеющий прецедентов в других памятниках, позволил Браманте обойтись на каждом углу лишь одной пилястрой), богатый скульптурный керамический, частично покрытый бронзой, фриз над первым ярусом (исполнен скульптором Фантуччи), обработку импостов в виде плоского акантового

17. Милан. Церковь Санта Мария прессо Сан Сатиро. Интерьер и купол сакристии

листа между парными арочками второго яруса и более плоско выполненный орнамент второго фриза. Разница в рельефе фризов способствует облегчению сакристии кверху и определяется удалением рельефов от света.

Над комплексом церкви Сан Сатиро Браманте работал до 1486 г. Боковые фасады возвел Амадео, а главный фасад, для которого, по-видимому, предназначался за-



18. Павия. Собор, с 1487 г. Браманте, Амадео и др. Модель, план, интерьер и крипта

мечательный рисунок Браманте (см. рис. 16), относится к XIX в.

В 1488 г. Браманте был привлечен к строительству собора в Павии. Эта задача должна была особенно заинтересовать мастера, так как постройка проектировалась как выдающееся монументальное сооружение для прославления герцогской фамилии.

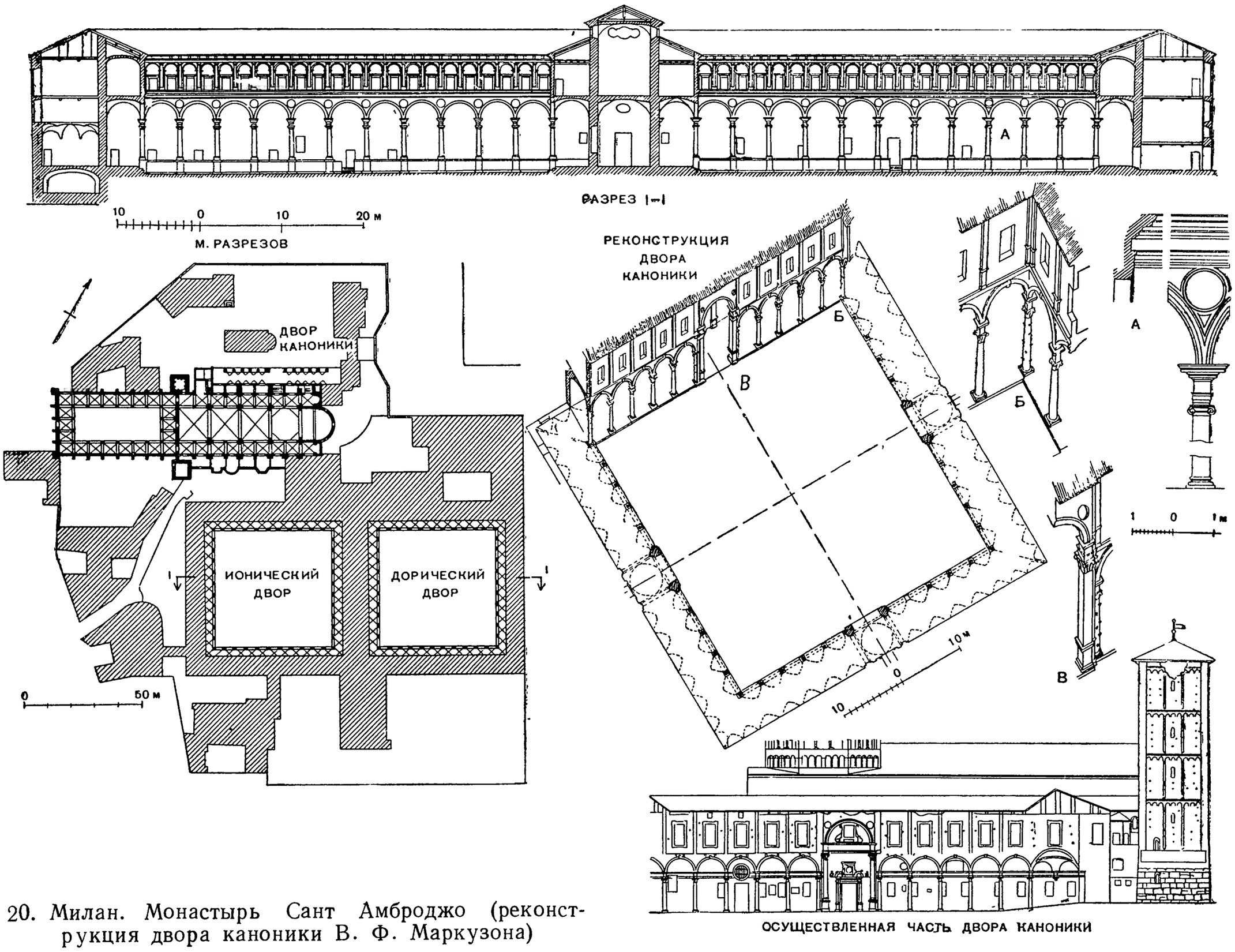
Первый проект собора был составлен Кристофором Рокки в 1487 г. и, несмотря на то, что переделывался Амадео, все же не удовлетворил заказчика. Строительные работы, порученные Браманте и Амадео, велись, однако, по проекту Браманте. Сооружение произвело большое впечатление на Леонардо да Винчи, вызванного в Павию вместе с Франческо ди Джорджо Мартини для консультации, по-видимому, в связи с опасениями, которые высказывали многие современники, пораженные необычной стройностью центральных подкупольных устоев собора. Под непосредственным наблюдением Браманте до 1492 г. были завершены тяжелые своды крипты, две из четырех угловых сакристий и, по-видимому, перекрытие хора; остальные наземные части собора также были начаты. Поэтому

собор в основном воплощает замысел Браманте.

Павийский собор, подобно собору Санта Мария дель Фьоре, представляет собой сочетание базиликального типа храма с центрическим (рис. 18). Здесь подкупольный восьмигранник средокрестия тоже равен суммарной ширине передней части собора, но гораздо органичнее и изящнее завершает три ее нефа. Вся композиция (прототип которой можно усмотреть скорее в пизанском, чем флорентийском соборе) рассчитана на то, чтобы придать максимальное значение центральному пространству средокрестия, перекрытому куполом, легко поднимающемся на восьми высоких стройных столбах, соединенных арками равной высоты. Подкупольное пространство остроумно увеличено включением (на высоту до самого барабана) треугольных в плане отсеков, замыкающих боковые нефы; вливаются в средокрестие также пространства одинаково укороченных ветвей трансепта и восточной части собора. Каждая ячейка плана завершается обращенной к центру апсидой, увенчанной конхой.

Все элементы возрастают к средокрестию и постепенно повышаются по мере приближения к куполу, создавая грандиозный и сложный интерьер, отчасти напоминающий иерархической соподчиненностью своих частей готические соборы, но резко отличающийся от них ясной, быстро воспринимаемой закономерностью центрического уравновешенного построения. Интерьер собора выражен в его внешнем облике, для которого зодчий точно нашел верные, убедительные масштабы наименьших, рас-

19. Милан. Монастырь Сант Амброджо, с 1492 г. Браманте. Аркада двора каноники и ее центральный пролет (до восстановления)



20. Милан. Монастырь Сант Амброджо (реконструкция двора каноники В. Ф. Маркузона)

положенных у земли элементов (малых апсид, центрических сакристий, заполняющих входящие углы креста, и др.), с них начинается ступенчатое нарастание объемов к верхнему восьмерику и вершине собора.

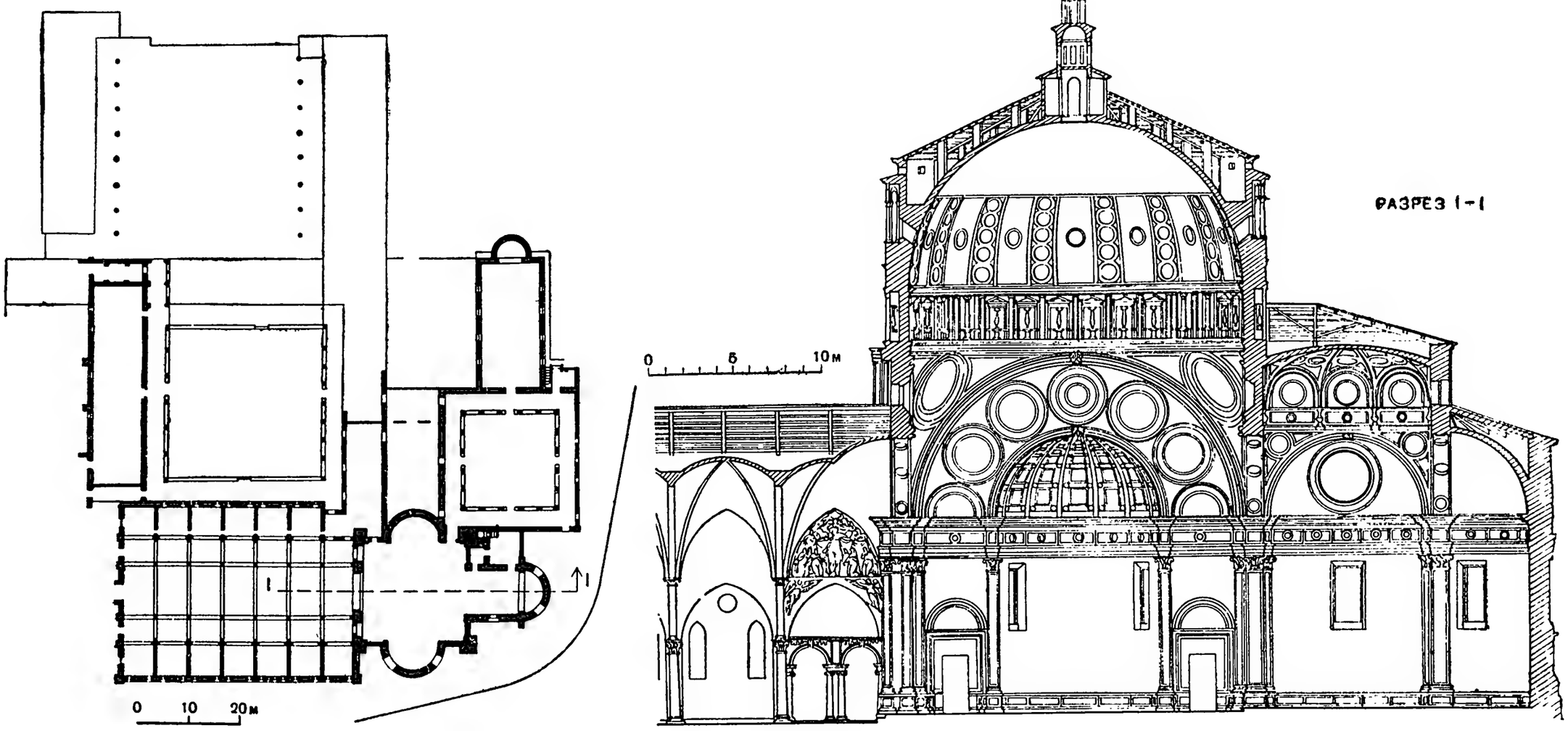
В 1492 г. Браманте был привлечен к перестройке и расширению большого монастырского комплекса Сант Амброджо, связанного со средневековой базиликой того же названия (рис. 19, 20).

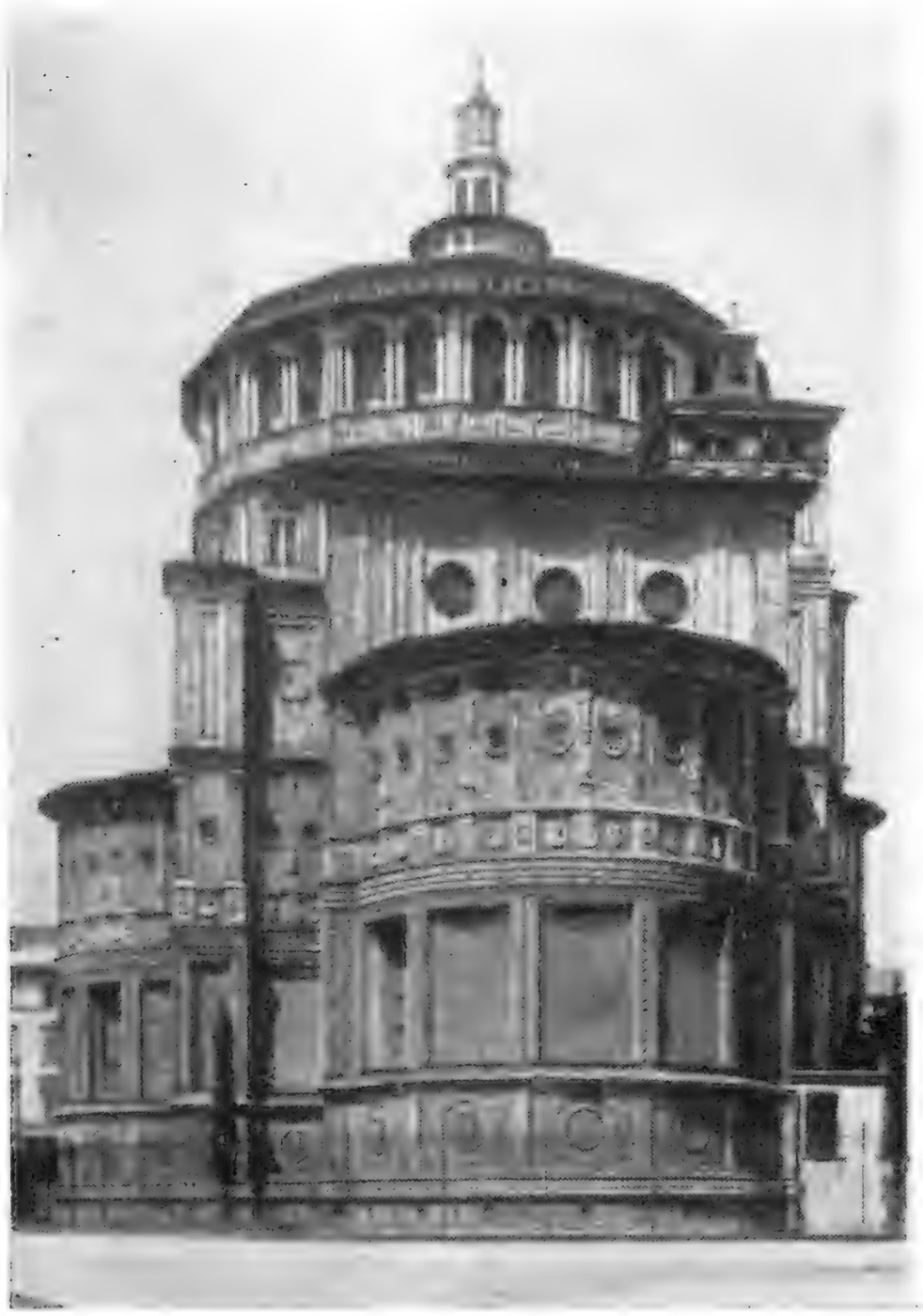
Ансамбль должен был включить четыре монастырских двора. При Браманте была возведена только одна сторона двора каноники. Дорический двор был закончен уже после отъезда мастера из Милана, а второй, ионический, завершен лишь во второй четверти XVI в.

Строительство было начато со двора каноники с северной стороны от старой базилики. Аркада с большой аркой в центре напоминает фасад капеллы Пацци Брунеллеско. О его же базиликах напоминают и кубические отрезки антаблемента, введенные Браманте над колоннами в качестве опоры для архивольтов.

В композиции двора Сант Амброджо своеобразно сочетаются достижения флорентино-урбинской школы и ломбардских традиций. В то же время в ней появляются свободно, по-новому решенные узлы, например у пяты большой арки.

При восстановлении двора каноники, разрушенного во время второй мировой войны, мнимая ошибка Браманте была «исправлена»: несмотря на то, что пилястры у Браманте продолжались ниже окон, доходя до единственной горизонтальной штрабы над арками, возможно отмечавшей верхнюю границу предполагавшегося керамического декора и завершавшей его сверху тяги, теперь над арками лоджии протянут обычный трехчастный антаблемент, до-





21. Милан. План монастыря и церковь Санта Мария делле Грацие. Средокрестие и хор с 1492 г. Браманте

22. Милан. Церковь Санта Мария делле Грацие. Общий вид (базиликальная часть церкви — Амадео), двор и зонтичный купол над хором

ходящий до подоконников второго этажа. Профиль под пятой центральной арки, смело оборванный Браманте на второй раскреповке, сливается с подоконным поясом.

Недостаточно отмечалось своеобразие четкого выделения середины аркады: при повторении этого приема на всех четырех сторонах задуманного Браманте двора он должен был приобрести уникальный, не имевший прототипа облик перистиля с ярко подчеркнутыми осями, пересечение которых в центре, вероятно, должно было быть отмечено каким-либо сооружением (например, колодцем, беседкой и т. п.). Необычно и то, что угловые, крайние арки опираются на такие же стройные колонны, как и все прочие, а согнутые пилястры, которые, очевидно, должны были получиться во втором этаже по всем углам двора, можно сопоставить только с согнутыми пилястрами в сакристии Сан Сатиро.

Уникальны также «сучковатые» стволы колонн по сторонам главной арки и в углах двора. Они свидетельствуют о ясном понимании мастером образного и вместе с тем условного характера античных ордерных форм, с помощью которых Браманте связывал в воображении зрителя образы зодчества с природой.

В 1492—1497 гг. Браманте занимался также перестройкой хора (алтарной части) и средокрестия в начатой за двадцать лет до того доминиканской церкви Санта Мария делле Грацие. Потому ли, что хор должен был служить надгробной капеллой Лодовико Моро и всей семьи Сфорца, в силу ли склонностей самого Браманте или же вследствие его обращения к ломбардской традиции, средокрестию церкви с заменяющими ветви трансепта апсидами и алтарем была придана ярко выраженная, развивающаяся кверху центрическая ком-

позиция (рис. 21). Но средокрестие представляет собой в плане не традиционный для Ломбардии восьмигранник, а большой квадрат (18 × 18 *м*), сторона которого отвечает трем нефам старой пятинефной постройки. Боковые полуциркульные апсиды, перекрытые конхами, и более развитая алтарная часть, имеющая помимо апсиды еще небольшое квадратное помещение, перекрытое куполом, открываются в центральное пространство по всей своей высоте. Главный купол полусферического, несколько повышенного очертания опирается на низкий барабан, покоящийся на парусах и полуциркульных подпружных арках. Центральный фонарь и два ряда проемов в основании купола и в барабане дополняют окна в стенах апсид. Плоскостная обработка, светлая окраска и обильное освещение интерьера, а также искусное применение кругов в его декоре придают куполу вид легкой скорлупы, подчеркивая в то же время просторность и крупные масштабы внутреннего пространства церкви. Хор позади алтаря перекрыт небольшим, очень изящным плоским зонтичным куполом, напоминающим купола Брунеллеско в сакристии Сан Лоренцо и капелле Пацци (рис. 22).

Высота сооружения увеличена тем, что стены апсид, центрального и алтарного квадратов подняты, закрывая основание конх, малый купол хора и паруса главного барабана.

Низкий продольный неф доминиканской церкви, построенной Солари еще в характерном для Ломбардии готическом стиле, выглядит второстепенным придатком к мощному параллелепипеду здания Браманте, завершенному большим многогранным барабаном с ажурной кольцевой галереей и плоской конической кровлей.

Сооружение выполнено из кирпича и снаружи богато декорировано. Пилястры, своеобразные филенки, карнизы и медальоны сделаны из камня в ломбардских традициях. Вся наружная отделка церкви не принадлежит Браманте. К нему относится, вероятно, только цоколь и нижний ярус апсид с окнами. В этих частях можно заметить стремление к более строгой тектонической разработке стены, которая проявилась уже в апсидах и крипте Павийского собора. Браманте приписывают также очаровательный дворик (см. рис. 22) и сакристию, перекрытую зонтичным куполом.

Последними работами Браманте в ломбардский период были двухэтажная арка монастырской церкви в Аббьятеграссо (1497 г.; рис. 23), выполненная по рисункам мастера после его отъезда в Рим, и постройки в Виджевано.

23. Аббьятеграссо. Монастырская церковь. Входной портал, 1497 г., Браманте

Сложная и многообразная разработка Браманте центрических композиций (в которой можно видеть и влияние идей Леонардо да Винчи) не прошла бесследно для ломбардского зодчества.

Сравнение более ранних сооружений Возрождения (сакристия Сан Лоренцо, капелла Пацци и др.) с опытами Браманте показывает, какой большой путь прошла итальянская архитектура XV в. и какое сложное развитие получила центрическая композиция. Достижения Браманте были развиты его современниками и мастерами следующего поколения не только в Ломбардии, но и по всей Италии (см. стр. 194 и след.).

5. АРХИТЕКТУРА РИМА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVI в.

К концу XV и началу XVI вв. некогда передовые итальянские города, породившие вместе с новой городской культурой и новую архитектуру, переживали экономический застой и глубокие социальные сдвиги.

Внутренние рынки Италии были ограничены, а внешние сужались вследствие турецких завоеваний и развития промышленности в других странах Европы. Торговля, а с ней и промышленность падали, и ведущая роль в итальянских государствах переходила от банкиров и купцов к феодальным властителям и к земельному дворянству. Все это в сочетании с войнами, потрясавшими страну с последнего десятилетия XV в., привело к заметному ограничению спроса на произведения искусства и к резкому свертыванию строительной деятельности. Архитекторы, резчики и другие мастера строительного дела, как и художники, потянулись из разных городов ко дворам наиболее благополучных властителей.

В течение первых двух десятилетий XVI в. центр архитектурного процесса в Италии переместился в столицу папского государства — в Рим. Кардиналы и папская курия были в те годы самыми устойчивыми заказчиками для художников и строителей.

Но лучшие художники и зодчие Италии тянулись в Рим не только в надежде на щедрых вельмож. Захватнические войны, разорявшие разрозненные государства страны, привели к недолгому подъему национального самосознания, до того намечавшегося лишь в среде немногих передовых деятелей итальянской культуры. Папское государство, как центр международной католической церкви, многим представлялось ядром Италии, вокруг которого она могла бы объединиться. Элементы национального самосознания в Италии проявились и в искусстве, и в тенденции к единому архитектурному стилю. У лучших и передовых людей того времени единство культуры неразрывно связывалось с идеей политического объединения. Эта идея более или менее сознательно присутствовала также в проповедях Савонаролы (1452—1498 гг.), который, опираясь на мелкую буржуазию и на бедноту, в течение почти десяти лет правил Флоренцией и тщетно призывал к церковной реформе и к очищению нравов ради спасения отечества, в деятельности и в сочинениях Макиавелли (1469—1527 гг.), искавшего спасения в неограниченной диктатуре идеального «князя», и, наконец, даже в беззастенчивой политике папы Александра VI и его прославившегося своими злодеяниями сына, Цезаря Борджиа, который мечтал стать во главе единой итальянской империи.

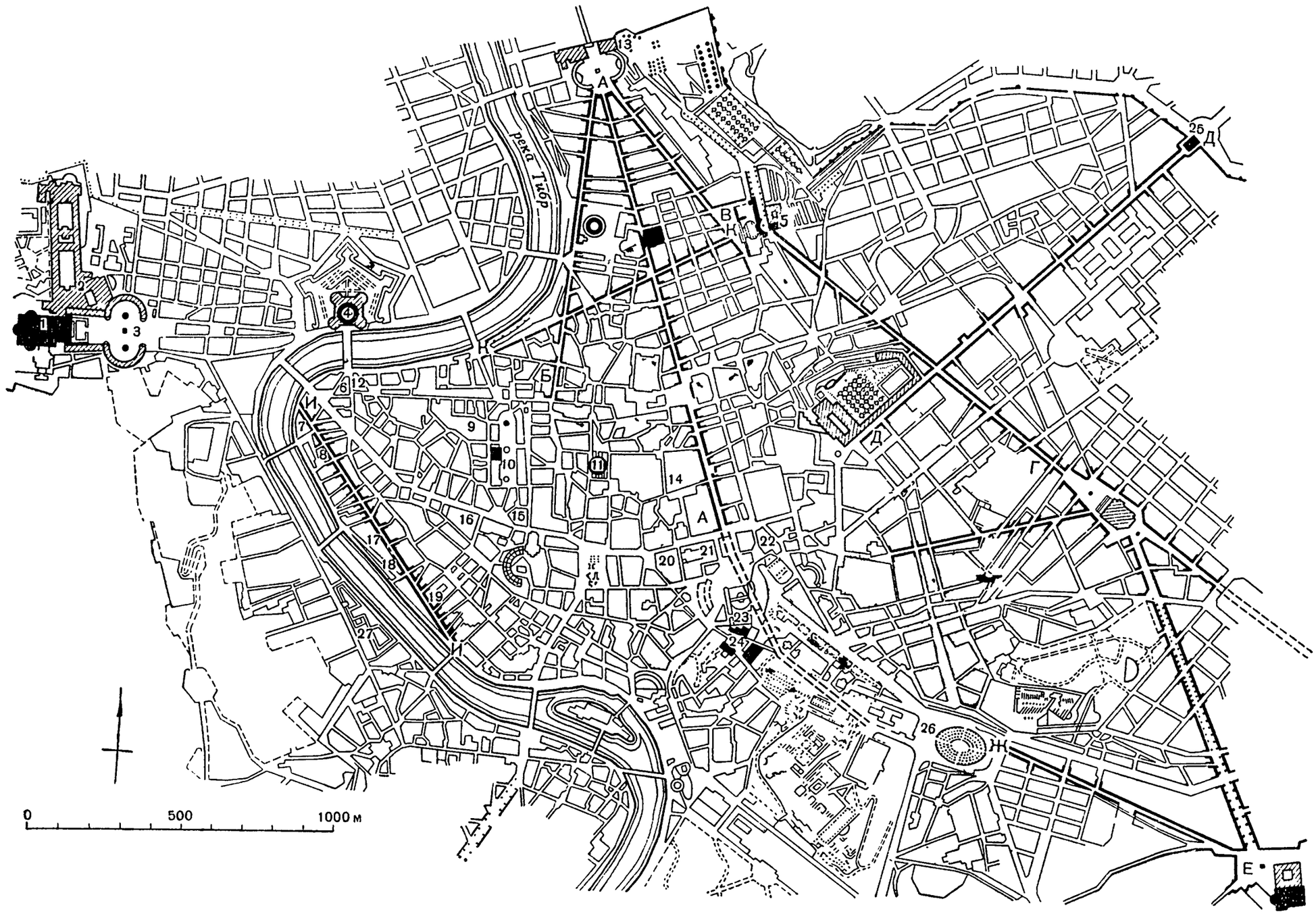
Италия так и не стала единым государством, однако Рим сыграл важную роль в объединении итальянского искусства и архитектуры в лице Браманте, Рафаэля и Микеланджело и стал не только центром художественной культуры Италии, но и мощным очагом культуры мировой.

В начале XVI в. папство отпускало для строительства огромные средства на благоустройство и украшение города, на пробивку новых улиц и т. д. (рис. 1). Один за другим сюда приезжали архитекторы, художники, скульпторы, резчики по дереву, каменных дел мастера. Кроме живших в Риме престарелых Джулиано да Сангалло и Фра Джокондо, сюда приехали Донато Браманте, Бальдассаре Перуцци, Рафаэль Санти, Антонио да Сангалло Младший, Микеланджело Буонаротти, Андреа и Якопо Сансовино, Джованни да Удине и др.; здесь же работал римлянин Джулио Романо.

Среди этих мастеров особое место занял Браманте, который сыграл такую же основополагающую роль в кульминационном этапе развития гуманистической архитектуры, какую Брунеллеско сыграл в начальном.

Самое раннее из римских сооружений, с которым связывают имя Браманте, — палаццо Канчеллерия (1483—1526 гг.), первое римское сооружение общеитальянского значения и один из самых величественных и строгих дворцов столицы (свое название он получил от папской канцелярии, помещенной в нем вскоре после завершения постройки). Высшее достижение римского кватроченто и первое произведение нового века, образец вполне зрелого «классического» стиля Возрождения — Канчеллерия остается загадкой для историков, еще не пришедших к согласию относительно ее автора и доли возможного участия Браманте в ее создании. Прежде чем разобраться в этом вопросе, необходимо ознакомиться с самим сооружением.

Строитель палаццо исходил из типа тосканского дворца, но внес в него, особенно во внешний облик, очень много нового. Не



1. Рим. План города с нанесением главных улиц, пробитых и реконструированных в XVI—XVII вв. (по А. В. Бунину)

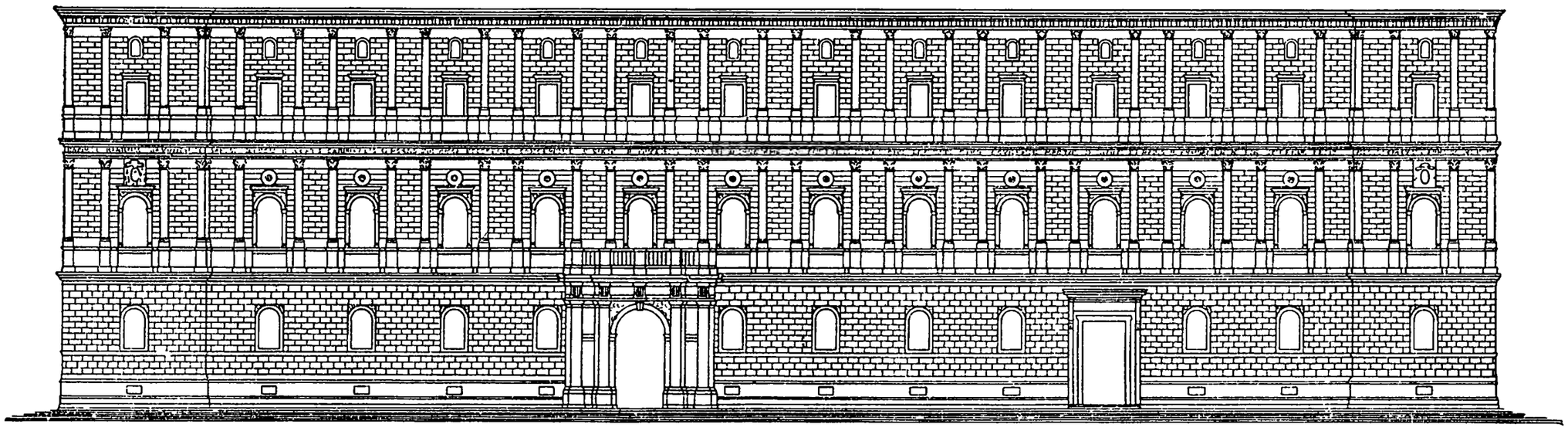
А—А — улица Корсо; *А—Б* — улица Рипетта; *А—В* — улица Бабуино; *В—Г* — улица Систина; *Д—Д* — улица Номентана; *Е—Ж* — улица Сан Джованни ин Латерано; *И—И* — улица Джулия; *К—К* — улица Кондотти; *1* — собор св. Петра; *2* — Ватикан; *3* — площадь св. Петра; *4* — замок св. Ангела; *5* — церковь Санта Тринита аль Монте; *6* — банк св. Духа; *7* — церковь Сан Джованни деи Фьорентини; *8* — палаццо Саккетти; *9* — церковь Санта Мария делла Паче; *10* — площадь Навона; *11* — Пантеон; *12* — палаццо Чиччапорчи (Альбертини); *13* — церковь Санта Мария дель Попсло; *14* — колледжо Романо; *15* — палаццо Массими; *16* — палаццо Канчеллерия; *17* — дворец папского трибунала (недостроен); *18* — церковь Сант Элиджо дельи Орефичи; *19* — палаццо Фарнезе; *20* — церковь Джезу; *21* — палаццо Венеция; *22* — церковь Санта Мария ди Лоретто; *23* — церковь Санта Мария дельи Араколи; *24* — площадь Капитолия; *25* — порта Пиа; *26* — Колизей; *27* — вилла Фарнезина

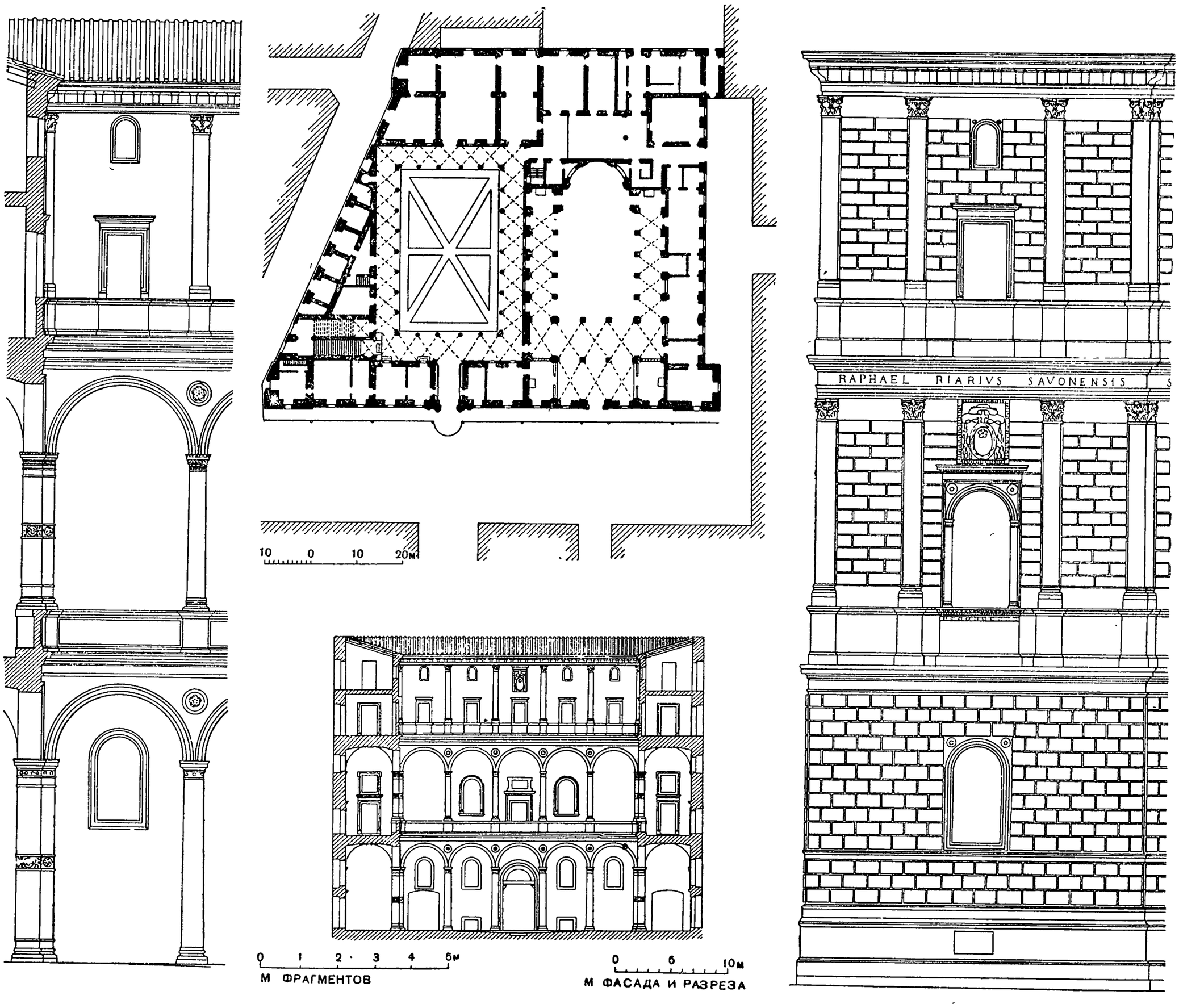
имеет дворец прямых предшественников и среди римских сооружений.

Огромная постройка, занимающая целый квартал, включает церковь Сан Лоренцо ин Дамазо, одну из сорока титульных церквей Рима. Вследствие этого окруженный аркадами двор, составлявший непременный элемент городского патрицианского жилища, отнесен в левую сторону участка и занимает юго-западную часть застройки.

Композиция строится по двум параллельным осям (церкви и двора), получившим внешнее выражение на главном фасаде в двух порталах, расположенных против двух переулков (рис. 2, 3).

Дворец, возведенный для крупнейшего вельможи, кардинала Риарио, закономерно приобрел черты не столько частного, сколько общественного сооружения (характерно, что даже церковь скрыта дворцовым фасадом), намечая одну из главных линий развития всего европейского зодчества в эпоху расцвета абсолютистских государств. Огромная плоскость главного (восточного) фасада, завершенного по концам едва выступающими ризалитами, расчленена на три яруса (верхний охватывает два этажа) и обработана незаметно облегчающимся кверху плоским рустом, в двух верхних ярусах он сочетается с пилястрами, попарно сближенными в простенках. Ордер пилястр построен на золотом сечении и при-





2. Рим. Палаццо Канчеллерия, 1483—1526 гг. Бреньо, Браманте и др. (генплан по Летаруи, до пробивки Корсо Витторио-Эммануеле)

дает членениям стены строгую закономерность. Низкий рельеф, материал (мрамор) и переменный шаг пилястр (встречавшийся до того лишь в церковных зданиях и сообщающий фасаду очень ясное ритмическое развитие по горизонтали) в сочетании с

3. Рим. Палаццо Канчеллерия

облицованной травертином могучей стеной характеризуют последнюю как действительную тектоническую основу сооружения, придавая фасаду внушительную монументальность. Мастерское изменение размера редко расположенных окон от главного (второго) этажа к верхнему, уменьшение высоты пилястр при равной высоте ярусов подчеркивают действительно значительные размеры здания (общая высота равна 24 *м*) и создают спокойный, но полный внутренней жизни ритм. В то же время первый этаж, обработанный словно цоколь, сообщает дворцу аристократическую замкнутость и недоступность.

Боковые фасады сооружения также заканчиваются ризалитами, но пилястры расставлены здесь равномерно. Основные плоскости левого бокового фасада выполнены из кирпича — типичное для Ломбардии применение различных материалов для стен и деталей (ср. также и двор урбинского дворца — стр. 108).

Знаменитый двор (рис. 4), один из шедевров этой эпохи, разделен в полном соответствии с главным фасадом на три яруса, из которых нижние два представляют собой чрезвычайно легкие воздушные аркады, а верхний (отвечающий двум верхним этажам здания) — расчлененную мраморными пилястрами кирпичную стену, увенчанную простым и ясным каменным карнизом. Умело найденное изменение пропорций ордера усиливает впечатление высоты (колонны второго яруса меньше колонн первого, а верхние пилястры — меньше колонн второго яруса, хотя все ярусы имеют почти одинаковую высоту). Строгость линий и напряженность стройных колонн, а также тонко подобранное соотношение больших и малых окон двух верхних этажей создают поразительное впечатление легкости и спокойного, но неодолимого устремления вверх, не имеющее аналогий во внутренних дворцах других римских, а также флорентийских палаццо. Ново и цветовое решение: переход от темно-серых гранитных колонн первого яруса, перенесенных строителем из древней церкви Сан Дамазо, к травертиновым, более светлым колоннам вверху и, наконец, к теплому, золотисто-коричневому тону кирпичной стены, создает последователь-

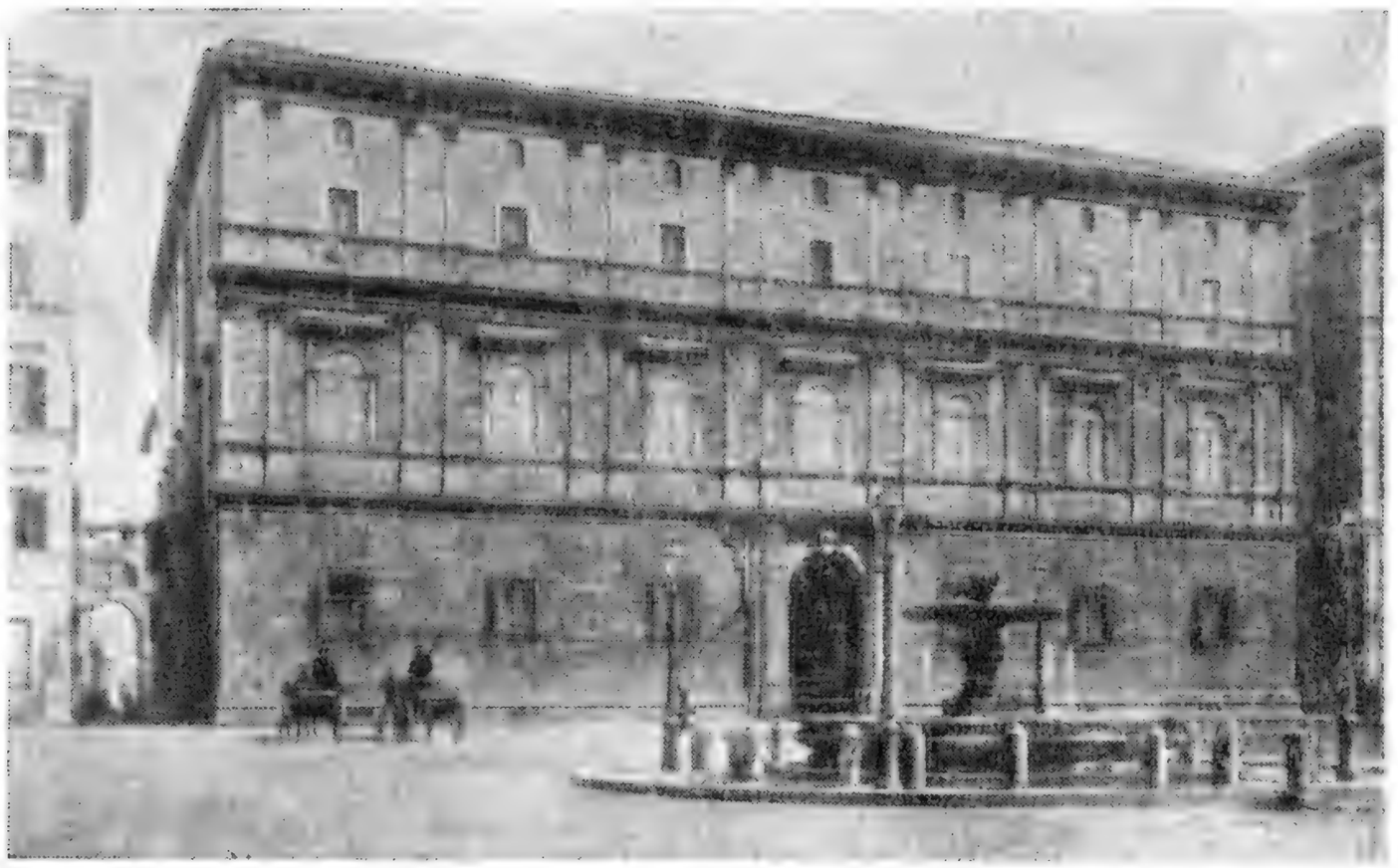
ное обогащение тона, усиливающее впечатление непрестанного роста сооружения.

Глубокое внутреннее родство и одновременно тонко рассчитанное противопоставление двора и фасада, благородная сдержанность и новаторские черты палаццо Канчеллерии, несомненно, свидетельствуют об исключительном мастерстве строившего ее архитектора, что придает первостепенное значение вопросу об авторстве.

Поскольку Браманте приехал в Рим в 1499 г., когда палаццо давно уже строилось [1], его авторство, признававшееся некогда на основе свидетельства Вазари бесспорным, с конца XIX в. рядом ученых было поставлено под сомнение. Так, одни исследователи (Ньоли, Форстер) связывают Канчеллерию с проектом реконструкции Борго, разрабатывавшимся при папе Николае V, т. е. в конечном счете, возводят ее к Альберти. Другие (Питталуга) приписывают авторство урбинскому архитектору и теоретику Франческо ди Джорджо Марти-

[1] Здание было начато в 1483 г., освящено в 1489 г., что может означать дату переезда в жилые помещения заказчика, и выведено снаружи, по крайней мере, на высоту двух этажей к 1495 г., как говорит надпись на фризе антаблемента второго этажа. Имя епископа Остии (титул, полученный кардиналом Риарио в 1511 г.), высеченное над окнами по Корсо Витторио Эммануэле, говорит о времени возведения этого фасада. Главный портал выполнен Д. Фонтана, второй — ведущий в церковь — Виньолой. Интерьеры церкви более позднего времени.

4. Рим. Палаццо Канчеллерия. Двор



5. Рим. Палаццо Джиро, или Торлония (окончено в 1504 г.)

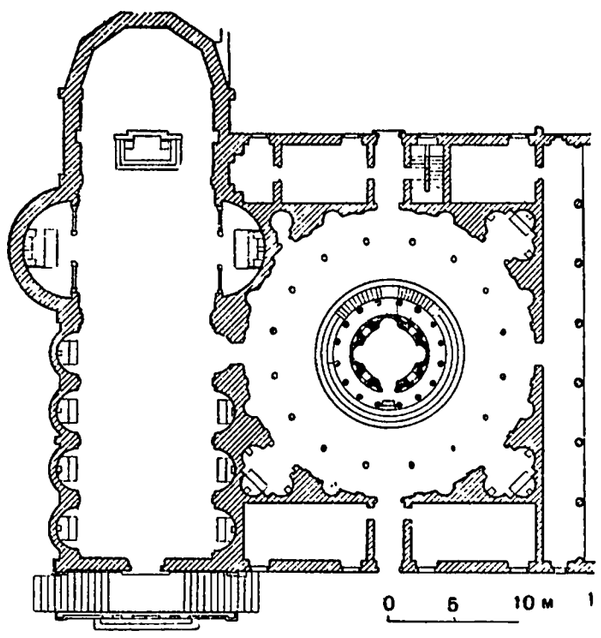
ни. Третья точка зрения, развитая Лаваньино, опирается на литературные источники и прежде всего на Вазари.

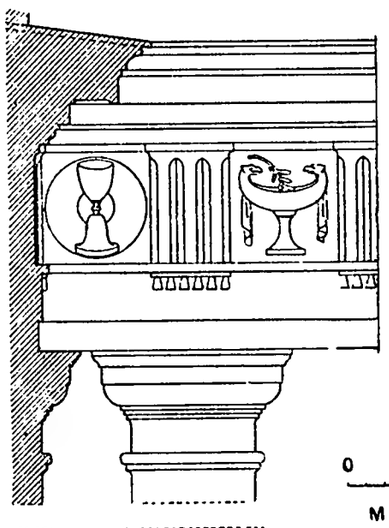
Остроумно доказав, что упомянутый Вазари в качестве строителя Канчеллерии Антонио Монтекавалло является в действительности скульптором Андреа Бреньо, прозванным Монтекавалло по месту его жительства (различие имен может быть одной из многочисленных ошибок Вазари), Лаваньино считает этого мастера, по происхождению ломбардца, первым строителем Канчеллерии, а завершение постройки приписывает Браманте. Присоединяясь к этой точке зрения, разделяемой ныне многими исследователями (Делогу, Кьеричи), полагаем, однако, в отличие от Лаваньино, видящего противоречие между робкими (как он их называет) начинаниями Бреньо и «сочным» завершением Браманте, что последний сумел мастерски использовать «робкие» профили и скромную пластику нижних частей фасада для полноценного выявления решающей роли стены и второстепенной роли ордера в общем тектоническом строении фасада. Это и создало не противоречивое, а исполненное большой целостности произведение. Любопытно, что та же композиционная схема, повторенная неизвестным мастером в фасаде палаццо Джиро, не наделяет его подобными художественными качествами вследствие того, что пилястры здесь слишком сильно выступают из плоскости стены (рис. 5).

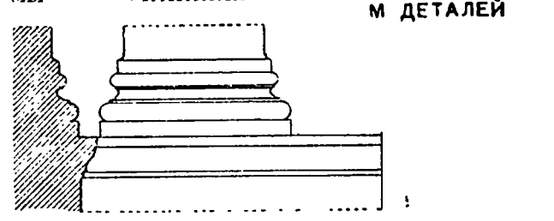
Даже если Браманте включился в строительство, когда два этажа были уже возведены, и выполнил только третий ярус фасада, этого было достаточно, чтобы внести определяющие черты в композицию, поскольку именно третий член математического ряда определяет его закономерность. Тем больше роль Браманте в создании двора Канчеллерии, в котором ему принадлежат по меньшей мере два верхних яруса.

В отличие от Форстера полагаем, что в палаццо Канчеллерии можно заметить ряд характерных для Браманте элементов. Для этого достаточно сопоставить карниз Канчеллерии с характерными для Браманте карнизами, например во дворе Санта Мария делла Паче в Риме или на барабанах капеллы и церкви Сан Сатиро в Милане. Характерно и легкое решение углов в верхнем ярусе двора, не встречавшееся ранее в работах других мастеров кроме Браманте. Так же, по-видимому, должны были выглядеть углы в незаконченном Браманте дворе каноники Сант Амброджо в Милане. Такой излом угловых пилястр, как в третьем ярусе двора Канчеллерии, фактически был сделан до того лишь в сакристии Сан Сатиро.

В архитектуре палаццо соединяются различные течения итальянского зодчества XV в., и притом не как механическая сумма, но как синтез, обладающий новыми качествами. Именно этот синтез и заставляет предполагать участие Браманте в строительстве или хотя бы в завершении палаццо. Еще в его ломбардских работах органично переплетались черты урбинской, ломбардской и тосканской школ, и традиционные архитектурные элементы сочетались с принципиально новыми решениями.







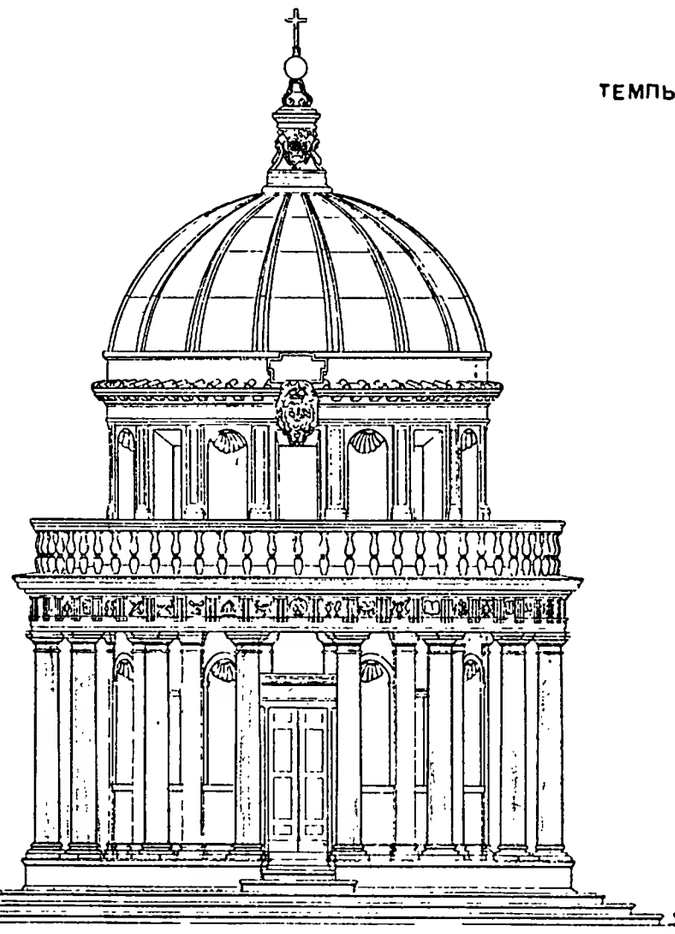
М ДЕТАЛЕЙ

ОРДЕР РОТОНДЫ

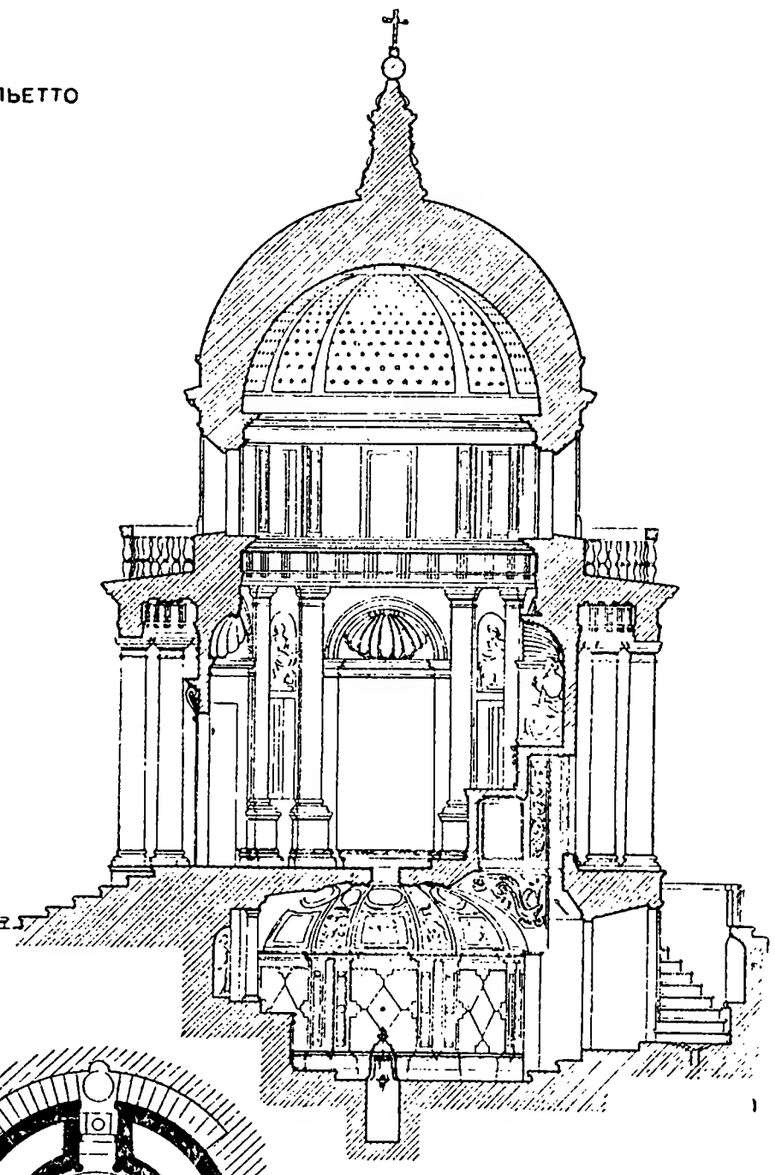
1 0 1 2 3 4 5 м

М. ФАСАДА И РАЗРЕЗОВ

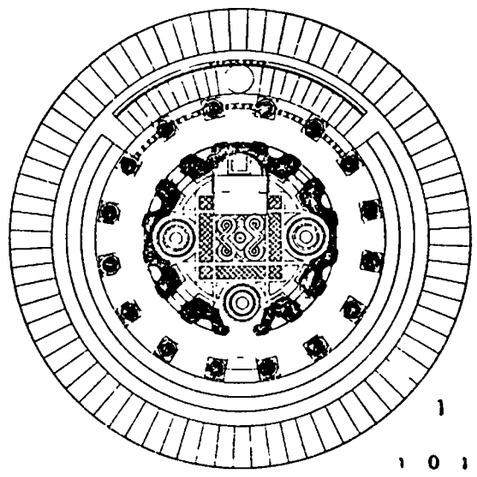
ТЕМПЬЕТТО



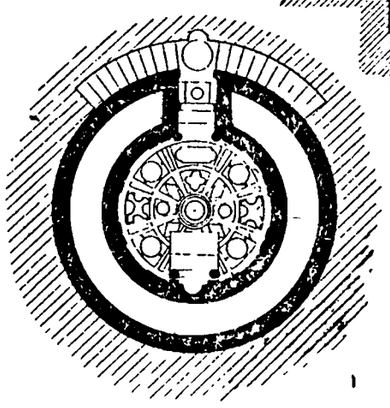
1



1



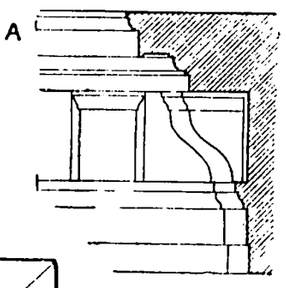
1



1

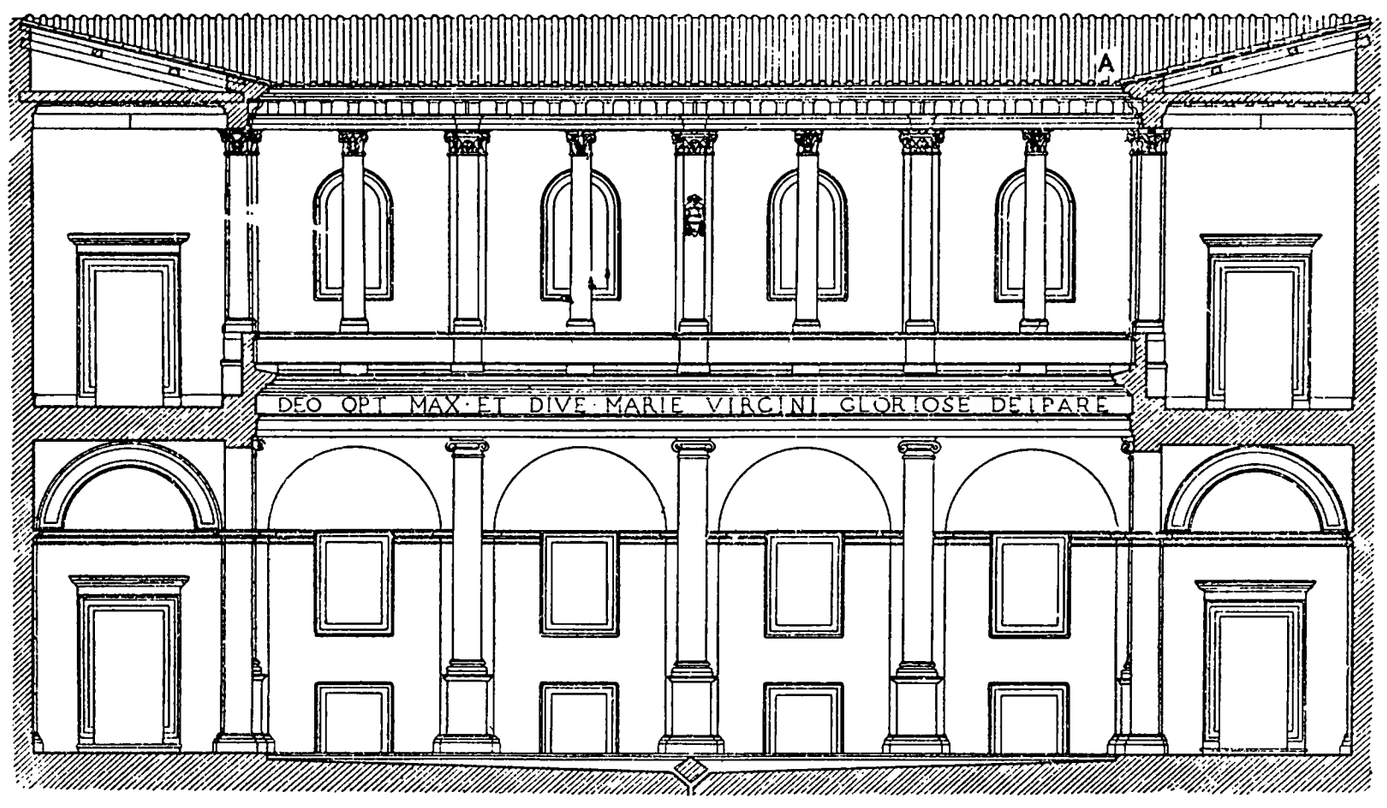
1 0 1 2 3 4 5 м

ПЛАН КРИПТЫ

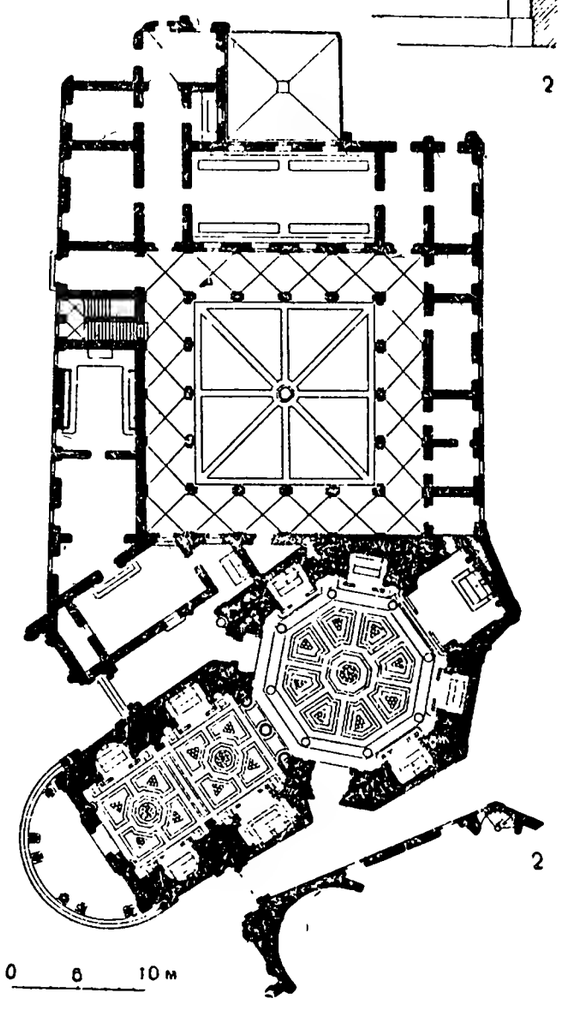


2

ДВОР МОНАСТЫРЯ САНТА МАРИЯ ДЕЛЛА ПАЧЕ



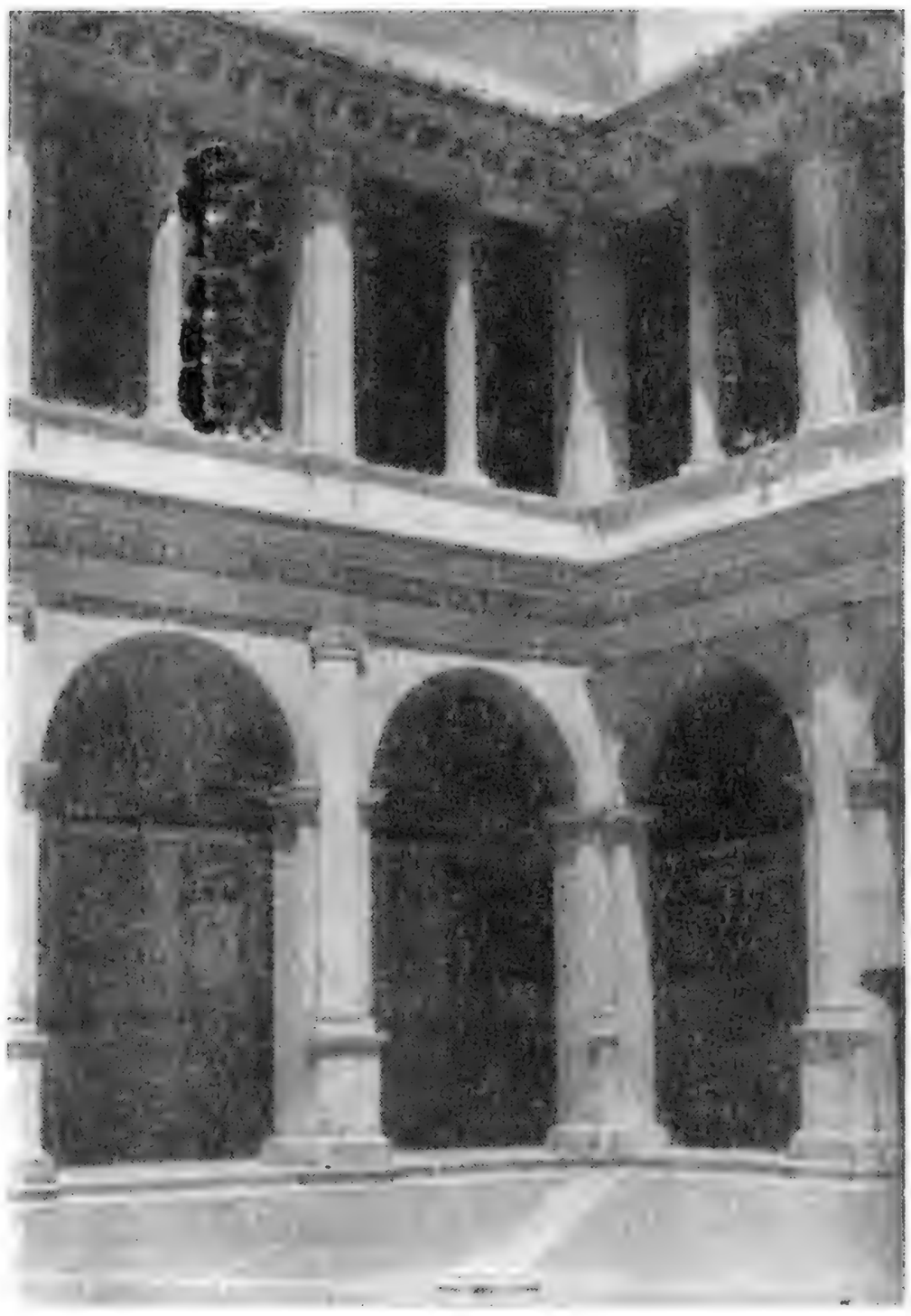
2



2

6. Ри м. Браманте. *1* — Темпьетто, 1502 г., вверху слева неосуществленный круглый двор (по гравюре Серлио); *2* — двор монастыря Санта Мария делла Паче, 1504 г.

7. Рим. Темпьетто



8. Рим. Монастырь Санта Мария делла Паче. Двор

В 1502 г. была закончена первая постройка в Риме, от начала и до конца выполненная Браманте, — маленькая часовня во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио, широко известная под названием Темпьетто. Это проникнутое ясной гармонией, античное по формам, но совершенно новое по духу круглое сооружение, окруженное римско-дорической колоннадой и увенчанное куполом, сразу же и вполне оправданно было воспринято как программное произведение и совершенный образец нового архитектурного стиля (рис. 6, 7).

Ныне эта маленькая постройка не поражает новизной, так как воспринимается нами вместе с бесчисленными ротондами классицизма и ампира, в которых ее композиция варьировалась на протяжении четырех столетий. Для верной оценки Темпьетто необходимо взглянуть на него в исторической перспективе. Прежде всего надо исходить из всего замысла Браманте, оставшегося не осуществленным, но, несомненно, хорошо известного современникам.

Поставленный на месте, где, по преданию, был казнен апостол Петр, этот маленький храм должен был стать центральным ядром круглого, обнесенного колоннадой дворика. Дворик не был осуществлен и известен по гравюрам Серлио. Строгое соответствие колонн периметрального портика и ниш, расположенных за ними, колоннам и нишам самого храмика связало бы все элементы этого маленького ансамбля в сложную, но закономерную и кристаллически ясную композицию, в которой двор являлся открытым храмом, а Темпьетто был предназначен только для священника. Назначение постройки объясняет ее размеры и своеобразный масштабный строй, т. е. соотношение пропорций и действительных размеров, поражающее на фотоснимках, где рядом снят человек. В натуре, в тесном пространстве существующего по настоящее время квадратного дворика, Темпьетто воспринимается неожиданно не как незначительная ротонда, но как настоящая монументальная постройка, произведение подлинной «большой» архитектуры.

Сложный замысел Браманте вполне объясняет ограниченное значение интерьера: подчеркнуто пластический характер сооружения, тесно примыкающая к целле колоннада которого в отличие от многих портиков его античных прообразов не столько развивает снаружи ничтожное по размерам внутреннее помещение, сколько ограждает и выделяет его.

Кольцо низких, широко разбегающихся ступеней соединяет подий с мощеным двором и разрывается лишь сзади лесенкой в крипту, в полу которой сделано углубление, якобы сохранившееся от апостольского креста. Основной цилиндрический объем Темпьетто поднимается над портиком, 16 цельных колонн которого вытесаны из гранита. Барабан должен был завершаться полусферическим куполом. Покрытие, судя по изображениям Темпьетто у Палладио и Серлио, устроено позднее.

Стена целлы в нижней части, по высоте соответствующей портику, расчленена 16 пилястрами, которые чередуются с нишами (прямоугольными изнутри и полукруглыми снаружи), окнами и дверями, причем характер пластической обработки цилиндрического объема напоминает о капелле Сан

Сатиро. Но стена Темпьетто более насыщена, так что наличники дверей заходят на пилястры, являя еще один пример свободного обращения Браманте с архитектурными формами.

Так, развивая композиционную схему античного храма, Браманте мастерски разрешил конкретную функциональную задачу и поднял идейное и художественное содержание Темпьетто, реализовав в нем мечты итальянских зодчих о целостной в своей совершенной гармонии центрической постройке.

Одновременно с Темпьетто Браманте строил двор монастыря Санта Мария Делла Паче[1] (рис. 6, 8) — пример разработки проблемы, полярно противоположной той, которая занимала его в Темпьетто.

Выполнив при помощи кольцевого обхода первого этажа чисто функциональное требование — связать между собой церковь, сакристию, трапезную и кухню, Браманте остроумно перенес во второй этаж те функции, которым обычно служил как правило одноэтажный монастырский дворик: создать изолированное от внешнего мира место дневного пребывания монахов (на галерее второго этажа, у парапета, между столбами, он устроил каменные сиденья).

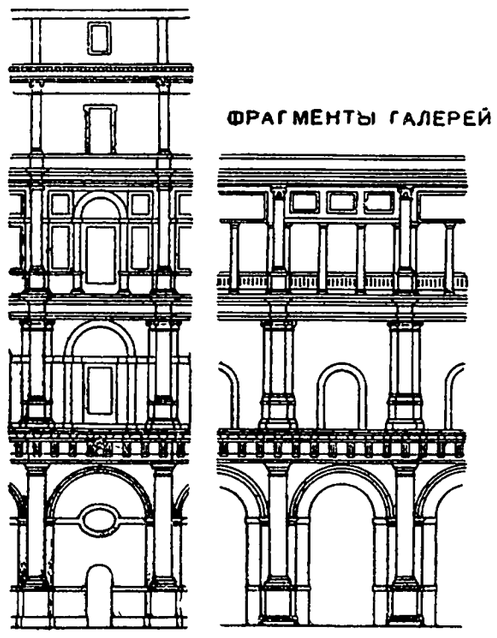
Аркада первого этажа, выполненная на первый взгляд в традиционных формах, имеет любопытные особенности: ее арки лишены архивольтов и потому подчеркивают роль стены, исчезающей во втором этаже. Тектоническая функция, ясно выраженная в структуре двора, объясняет наличие пилястр на внутренней стене нижнего обхода, несущей крестовые своды, и отсутствие таких пилястр наверху. Ясная тектоническая мысль видна и в расположении колонок над верхней точкой арок (работа которых улучшается при загрузке замкового камня), и в композиции карниза (простого, очень характерного для Браманте — ср. карнизы Темпьетто, палаццо Канчеллерии, церкви Сан Сатиро в Милане); консоли его закономерно удваиваются над более сильными опорами. Простая и понятная даже для непосвященного архитектура дворика, его энергичный ритм и пластическая выразительность деталей, подкрепленная резкой игрой света и тени, придают этому небольшому сооружению высокие художественные качества, несмотря на простоту материалов (пилястры — из простого камня, пьедесталы нижних столбов — из травертина; только наличники некоторых дверей в нижнем обходе сделаны из мрамора).

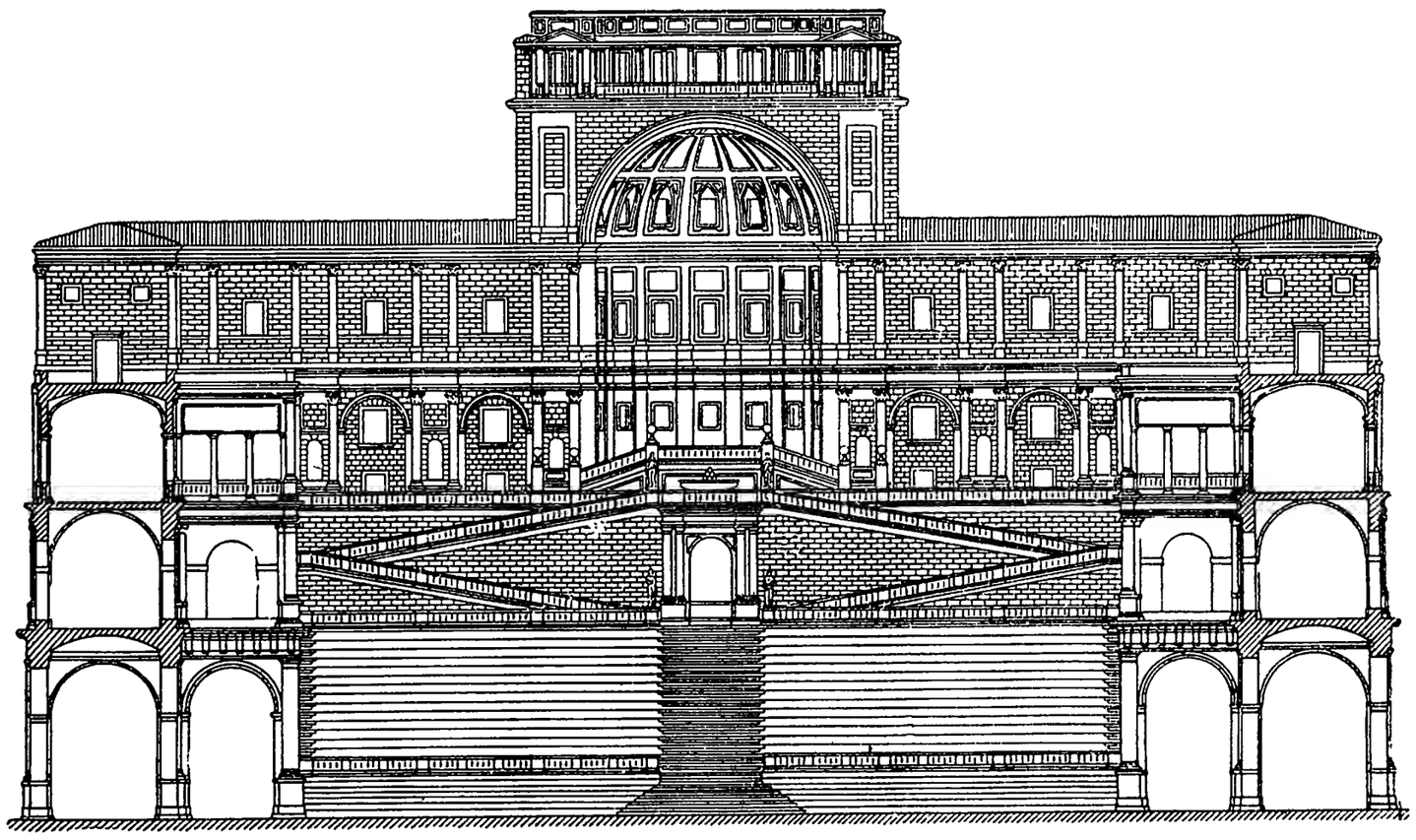
В те же годы Браманте возвел хор в церкви Санта Мария дель Пополо (рис. 9). Несмотря на его малые размеры (вызванные необходимостью сохранить первую ячейку, расписанную Пинтуриккио, и теснотой позади церкви), мастер сумел придать интерьеру монументальный характер, отвечавший назначению пристройки, служившей усыпальницей. Ее глубина зрительно увеличена вытянутой формой кессонов на своде.

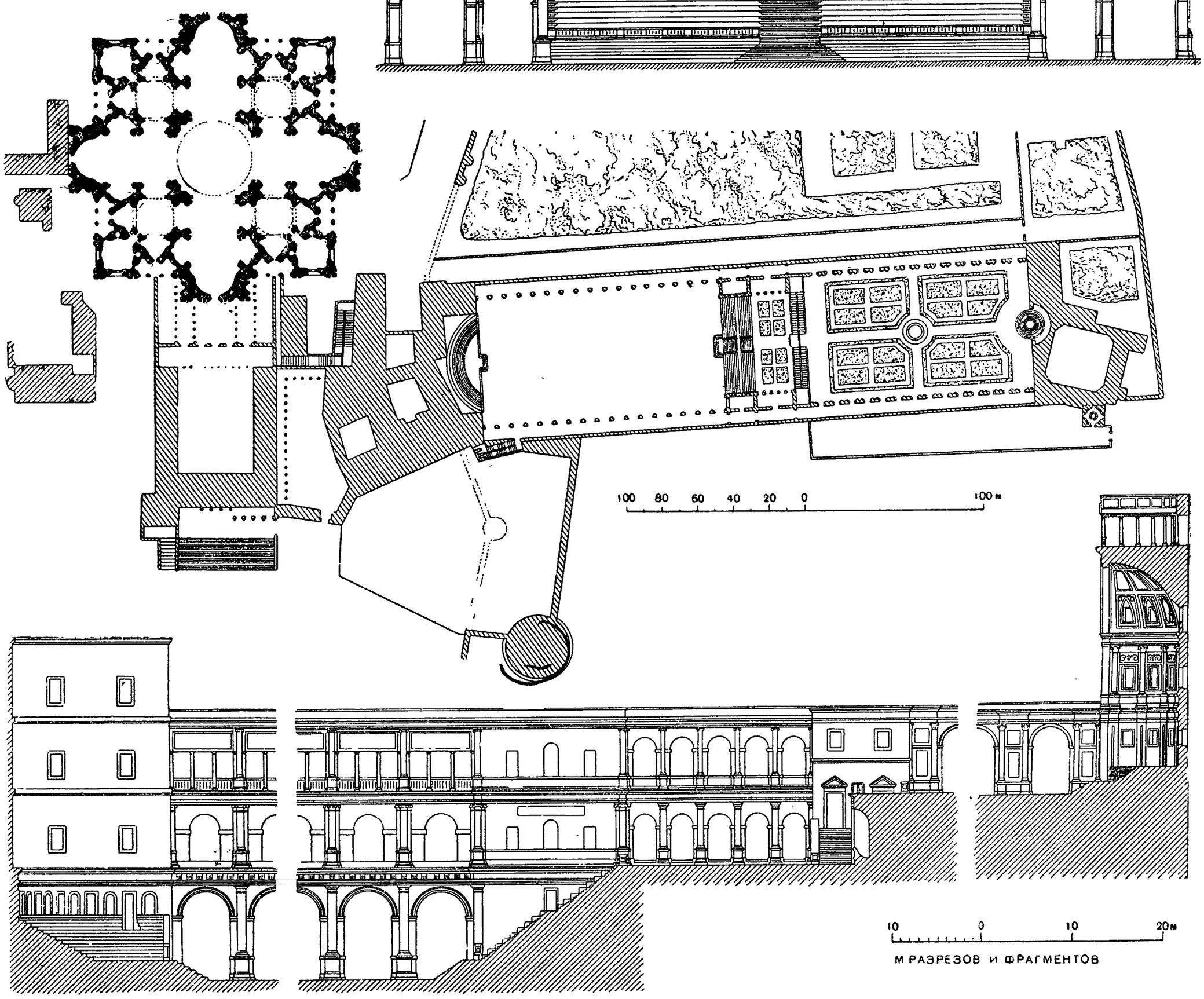
Двор Бельведера в Ватикане. Ко времени восшествия на папский престол Юлия II (1503 г.) Браманте, бесспорно, был самым крупным и авторитетным архитектором в Риме и, естественно, был привлечен к расширению Ватикана. Он предложил папе целостный, широко задуманный проект ансамбля, сущность которо-

9. Рим. Церковь Санта Мария дель Пополо. Хор, 1509 г., Браманте

[1] Подряд на выполнение пилонов и колонн двора датирован 17 августа 1500 г.

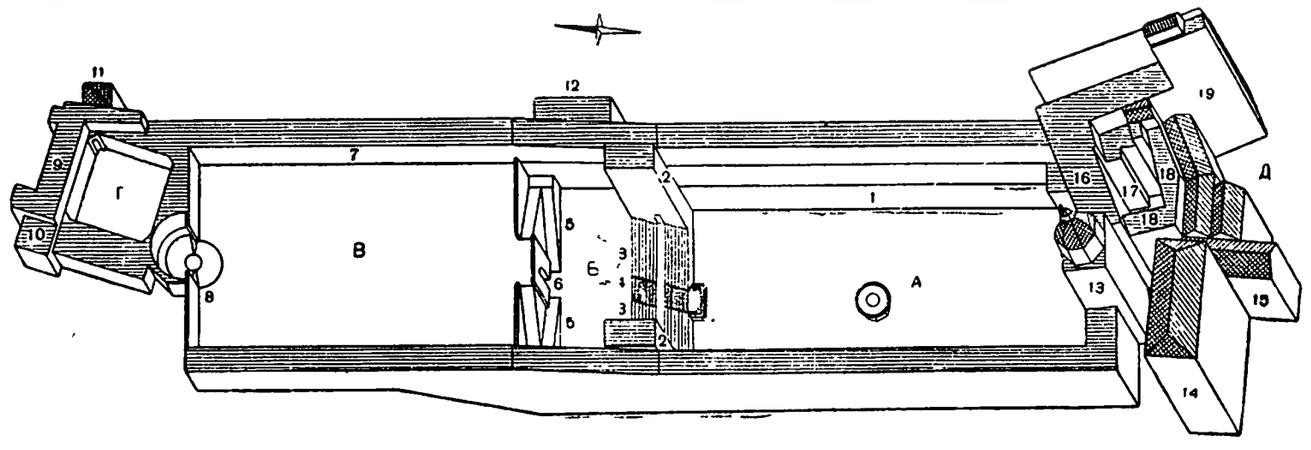






10. Рим. Двор Бельведера в Ватикане, Браманте (по Летаруи).
Фрагменты галерей (вверху) в современном состоянии;
план ансамбля с обозначением старой базилики и нового собора св. Петра по проекту Браманте

11. Рим. Ансамбль собора св. Петра в Ватикане и схематическая реконструкция проекта Бельведера Бра́манте (по Аккерману)



А — нижний двор: *1* — нижняя аркада; *2* — башни; *Б* — средний двор: *3* — места для зрителей; *4* — лестница; *5* — пандусы; *6* — нимфей; *В* — верхний двор: *7* — аркада; *8* — экседра с лестницей перед ней; *Г* — дворик статуй: *9* — вилла Иннокентия VIII; *10* — капелла Мантеньи; *11* — круглая лестница Браманте; *12* — центральная лестница; *Д* — Ватиканский дворец: *13* — башня Борджиа; *14*— Сикстинская капелла; *15* — зал Реджа; *16* — дворец Николая V (библиотека, апартаменты Борджиа и Станцы Рафаэля); *17* — дворик Папагалло; *18* — переход; *19* — лоджия потайного садика

го, несмотря на позднейшие перестройки, понятна по описаниям Вазари, документам, современным рисункам и фреске, находившейся в замке св. Ангела (рис. 10—12).

Браманте предстояло связать летнюю папскую резиденцию — виллу Бельведер — с папским дворцом и базиликой св. Петра, а также создать сад и двор для развлечений и празднеств. Задача осложнялась сильным падением рельефа местности от виллы ко дворцу, различной ориентацией подлежавших объединению зданий и необходимостью обеспечить обороноспособность сооружений Ватикана с востока, так как существовавшие с этой стороны укрепления следовало снести при постройке нового двора. Помимо того, при вилле Бельведер Браманте должен был построить двор для установки античных статуй (первое музейное сооружение Возрождения).

12. Рим. Ватикан. Нижняя терраса двора Бельведера (фрагмент)

По замыслу Браманте, огромный (длиной около 300 *м*) сильно вытянутый с севера на юг двор должен был располагаться на террасах в трех разных уровнях. Коридоры по обеим продольным сторонам двора, связывавшие виллу и папский дворец, и лестницы, соединявшие террасы двора, превращали его в единую композицию, замкнутую с севера поперечной стеной с большой полукруглой экседрой на продольной оси комплекса. За экседрой поместился дворик музея, окруженный лоджиями.

Основная масса сооружений, с которыми должен был считаться Браманте, относится ко второй половине XV в. В 1450—1455 гг. при Николае V были построены жилые помещения, называемые обычно ламами Борджиа; в 1478—1479 гг. при Сиксте IV Джованни де Дольчи возвел названную по имени папы капеллу — большой зал (40 × 13 *м*, высотой в 26 *м*). Стены Сикстинской капеллы были расписаны крупнейшими живописцами — Перуджино, Пинтуриккио, Ботичелли, Гирландайо, Синьорелли и другими, а свод и алтарная стена — Микеланджело.

Проектирование и строительство нового двора Бельведера, получившего свое название от виллы Иннокентия VIII (перестроена в 1484—1492 гг. из более ранней крепости) началось в 1503 году.

Одновременно Браманте строил позади виллы дворик-музей и спиральную лестницу или, вернее, пандус, перекрыл куполом «башню Борджиа», а также обстраивал с трех сторон двор Сан Дамазо с лоджиями по второму и третьему этажу (рис. 13).

После смерти Юлия II Браманте, повидимому, отошел от строительства этого комплекса. На протяжении 1514 г. им руководил Джулиано да Сангалло.

После смерти Браманте дворцовым архитектором назначили Рафаэля, который еще раньше был занят росписью папских апартаментов и продолжал (по рисункам Браманте) строительство двора Сан Дамазо, лоджии которого стали знаменитыми благодаря фрескам великого художника. После смерти Рафаэля строительство продолжали Б. Перуцци и А. да Сангалло Младший. В 1551 г. Микеланджело дал рисунки для лестницы перед экседрой, превращенной в нишу[1] Пирро Лигорио (1562 г.).

В этом виде (известном по изображению грандиозного турнира, состоявшегося в нижнем дворе в 1565 г.) комплекс в основном отвечал замыслам Браманте.

Позднейшее закрытие аркады, закладка проемов галереи и надстройка еще двух этажей решительно изменили фасады боковых переходов, придав им более строгий, замкнутый характер, мало соответствующий назначению комплекса как сооружения для развлечения и отдыха. Фасады верхнего двора, в которых сочетался кирпич и

[1] Замыкавшая всю композицию экседра не должна была превышать боковые фасады.

естественный камень, были оштукатурены Пирро Лигорио. Наконец, корпус библиотеки (1587—1590 гг.) и второй корпус, Кьярамонте или Браччо Нуово (1817—1822 гг.) разделили террасы двора (см. стр. 224).

Нижняя, самая большая терраса Бельведера (75 × 140 *м*) должна была служить театральной сценой. Ее можно было обозревать из окон папских апартаментов и с балконов, тянувшихся по фасаду дворца (один из них был устроен еще при Льве X, второй в 1562 г.), а также с мест для зрителей, поднимавшихся амфитеатром перед дворцом и по откосу средней террасы двора, справа и слева от центральной лестницы. На обеих верхних террасах были разбиты регулярные сады, связанные при помощи двух рамп, обрамлявших нимфей в подпорной стенке, фасад которого имел вид триумфальной арки.

Подобные открытые лестницы и рампы в ансамбле Бельведера, несомненно подсказанные сооружениями античной Пренесты (теперь Палестрины), впервые были использованы Браманте. Этот прием немногим позднее был применен Микеланджело уже для решения градостроительных задач (Капитолий) и получил в дальнейшем широкое распространение в итальянской, а затем во всей европейской архитектуре.

Единственный вход во двор Бельведера из Борго был устроен в среднем пролете наружной восточной стены, которая, из соображений обороны, имела окна лишь в третьем этаже, на уровне галереи.

Двор Бельведера завершил длительный процесс освоения архитектурных средств мастерами кватроченто и оказался для последующих поколений зодчих неисчерпаемой сокровищницей композиционных идей и мотивов. Не удивительно, что как только замысел Браманте начал приобретать конкретные формы, ансамбль стал предметом постоянного интереса и изучения: сохранилось более восьмидесяти его изображений в различных стадиях строительства, выполненных архитекторами и художниками XVI в.

Здесь впервые были сгруппированы типы сооружений, сложившиеся еще в Греции и Риме, но забытые в эпоху средневековья. Вместе с тем и открытое пространство стало впервые в эпоху Возрождения предметом активного архитектурного осмысления. Новое применение античных средств, а также использование рельефа местности и

13. **Рим.** Ватикан. Двор Сан Дамазо. Браманте и Рафаэль

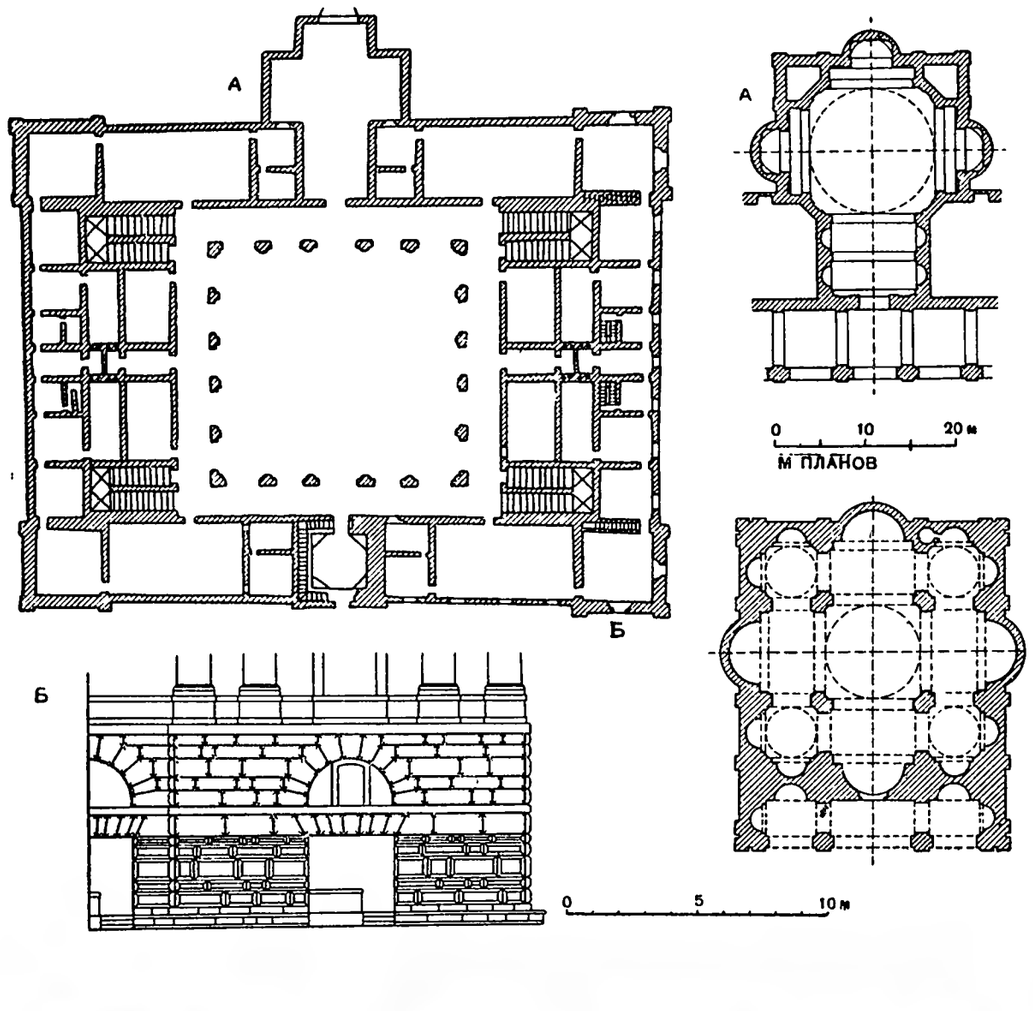
воды положило начало новому этапу в развитии садовой архитектуры и архитектуры монументальных площадей.

Так, творчески применяя композиционные приемы, использованные в древнеримских форумах и храмовых ансамблях, Браманте создал комплекс, не только возвеличивавший папство и подчеркивавший его преемственную связь с античным Римом (как того требовали заказчики), но и отразивший торжество нового мироощущения, в частности новое отношение человека к природе.

Неосуществленный дворец папского трибунала или палаццо Сан Бьяджо (1510 г.) (рис. 14), спроектированный и начатый под руководством Браманте вместе с пробивкой вдоль Тибра улицы папы Юлия (виа Джулиа), быть может, сыграл бы такую же важную роль для архитектуры общественных зданий, какую сыграл собор св. Петра для культового зодчества.

Дворец известен лишь по изображению на медали Юлия II, наброскам плана, а также по остаткам мощного цоколя, включенного в стены позднейших построек на виа Джулиа.

В центре сооружения был большой квадратный двор (около 34 × 34 *м*), окруженный аркадами, к которым по углам примыкали четыре парадные лестницы. В корпусах, выходящих на виа Джулиа и на набе-



14. Рим. Дворец папского трибунала, 1510 г., Браманте (не окончен, схема плана по рисунку Антонио да Сангалло Младшего); *А* — осуществленная и впоследствии разрушенная церковь Сан Бьяджо делла Паньотта; *Б* — реконструкция цоколя (Дж. Джованнони) и его сохранившийся фрагмент (фото). Справа посредине — план церкви Сан Чельсо э Джулиано, 1510—1515 гг. (разрушена), Браманте

режную Тибра, были четыре больших зала для судебных заседаний (длиной по 18—20 *м*), а в боковых корпусах — служебные помещения и по два дворика с колодцами. По оси сооружения, со стороны виа Джулиа, находился главный вход, отмеченный большой квадратной башней с многоярусным завершением. Со стороны Тибра ему соответствовала церковь Сан Бьяджо (разобрана при реконструкции набережных). На углах сооружения также должны были быть мощные квадратные башни, выделенные из массива стены раскреповками.

Дом Браманте, построенный, по-видимому, в 1509—1510 гг. и известный также, как дом Рафаэля (который прожил последние годы своей жизни и умер в этом доме), был снесен в XVII в. при возведении колоннады перед собором св. Петра. Гравюра Лафрери 1549 г. (рис. 15) и зарисовка Палладио (около 1544 г.) сохранили для нас только главный фасад дворца. Он позволяет угадать и некоторые черты композиции, отчасти объясняющие важное значение этого произведения, не только ставшего родоначальником нового типа фасада итальянского дворца, но и оказавшего широкое влияние на развитие богатого городского жилого дома.

Величественный, несмотря на сравнительно малую протяженность, дворец, разделенный на два яруса, в отличие от аристократической сдержанности и суровой, почти феодальной замкнутости палаццо Канчеллерии, имел более открытый и парадный характер. Сдвоенные и поднятые на пьедесталах полуколонны второго (главного) яруса сооружения, с их богатой пластикой и светотенью, создавали торжественный и сильный ритм. Широкие интерколумнии и легкий архитрав придавали ордеру, а вместе с тем и всему зданию стройную подтянутость и крупную масштабность. Великолепие жилых покоев, находившихся за отступившей в глубину стеной второго яруса, как бы демонстрировалось улице сквозь высокие, поднимающиеся от уровня пола окна-балконы, выдвинутые на самый обрез цокольной части.

Парадный верхний ярус дворца контрастно противопоставлялся цокольному, обработанному могучим, но однообразно спокойным рустом. Подобное противопоставление было глубоко осмысленно: оно отвечало распространенному функциональному разделению этажей и лишь получило здесь яркое образное выражение — фасад как бы показывал, что жизнь владельцев дворца поднята высоко над обыденной жизнью улицы.

Цокольная часть дома Браманте включала ряд полностью изолированных от помещений владельца, открытых на улицу лавок и мастерских с антресолями, предназначенных для сдачи в аренду (такие лавки имеются и в палаццо Канчеллерии по фасаду, выходящему на улицу Пеллегрини). Хозяева дворцов отныне все чаще выступали не только как вельможи, но и

как домовладельцы, заинтересованные в том, чтобы сдать в аренду часть своей постройки. Созданная Браманте композиция глубоко соответствовала изменившемуся отношению заказчика к дому как к недвижимой собственности, могущей стать источником дохода. Она легко поддавалась изменению в связи с различными градостроительными условиями: размерами участка, расположением здания на углу или в рядовой застройке. Так, при пяти осях на фасаде внутренний двор, естественно, не мог быть окружен традиционными галереями, которые в лучшем случае шли с трех сторон. Но в зависимости от участка количество пролетов легко могло быть увеличено, а лавки и мастерские перенесены также и на другие стороны сооружения.

В доме Браманте могучий руст был впервые сделан не из камня, а из бетона. Подобный прием быстро привился во времена, когда стремление к пышности не всегда соответствовало экономическим возможностям заказчика, и способствовал увеличению разрыва между изображенными и действительно примененными материалами.

Дом Браманте предстает, таким образом, как новый чрезвычайно жизненный тип городского палаццо, архитектурный образ которого отражал новый быт и вкусы верхних слоев общества. Не удивительно, что эта композиция получила в ближайшие же годы широкое распространение не только в Риме, но и в других городах Италии.

Привилегированное расположение дома Браманте, можно сказать, у самого «подножия папского престола», где его могли видеть не только рядовые паломники, но и знатные гости из западноевропейских стран, немало способствовало быстрому влиянию заложенных в его архитектуре новых черт. Оно свидетельствует также о более высоком, чем прежде, социальном положении художника и зодчего.

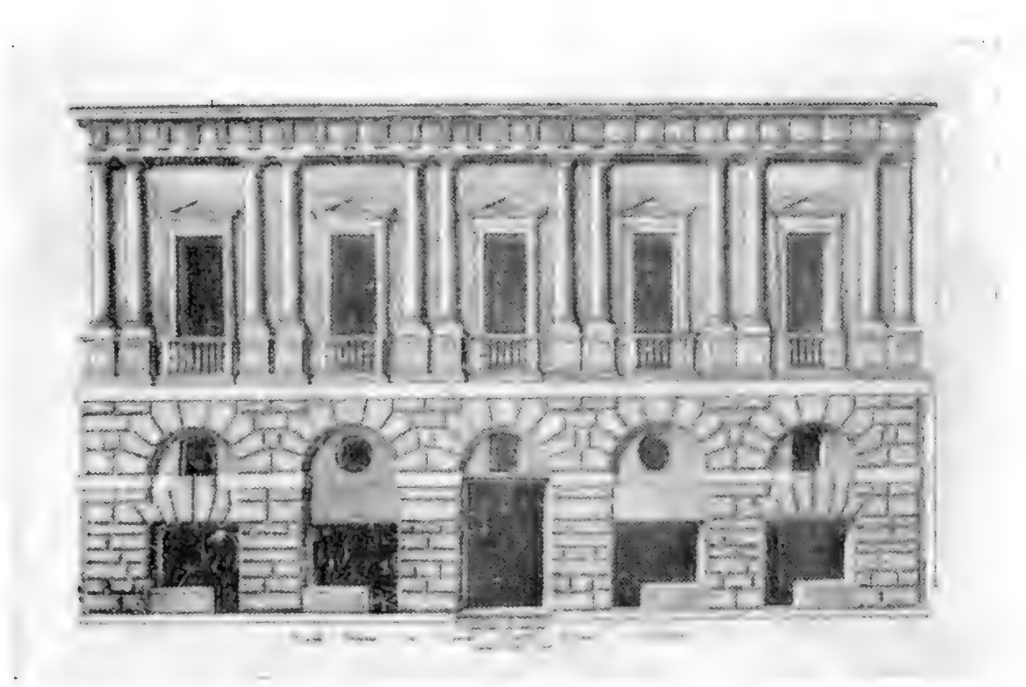
С именем Браманте связано строительство самого крупного сооружения эпохи Возрождения — собора св. Петра в Риме. Идея создания нового великолепного храма над останками апостола, основателя католической церкви, восходит ко времени папы Николая V, когда Альберти установил, что старая римская базилика грозит обрушиться.

С 1452 г. Б. Росселино разработал первые планы сооружения в форме латинского креста и возвел стены и своды нового хора, расположенного позади старой базилики.

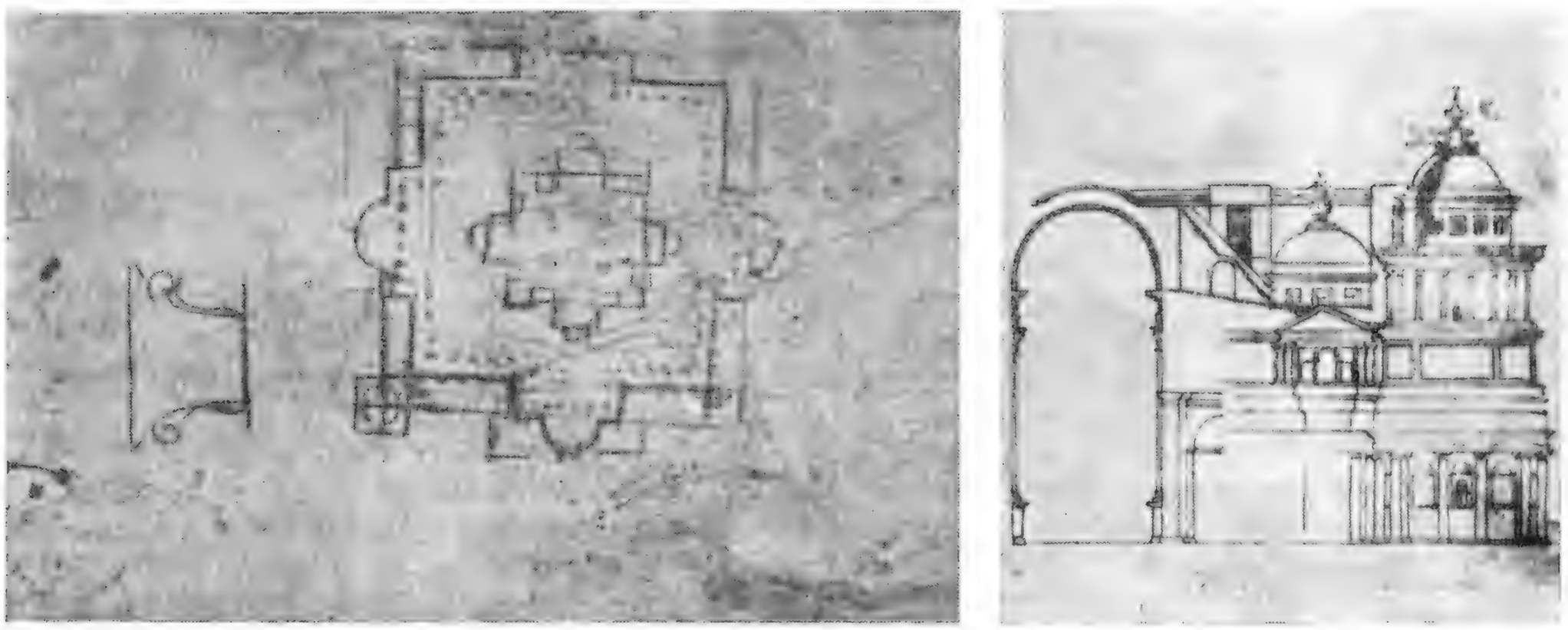
Историческая обстановка второй половины XV в. помешала продолжению работ (если не считать робкой попытки возобновить их в 1470 г. под руководством Джулиано да Сангалло). Лишь папа Юлий II, при котором римская церковь впервые достигла влияния и богатства, достаточных для претворения в жизнь таких грандиозных замыслов, возобновил строительство собора.

В 1503 г. Браманте был утвержден главным архитектором собора. Избрав для храма центрально-купольную композицию, он положил начало длительной борьбе между сторонниками центрической и базиликальной композиции сооружения, между стремлением воплотить в нем эстетические идеалы итальянского гуманизма и функциональными требованиями культа.

Действительно, католическое богослужение (где священник поочередно обращается то к алтарю, то к молящимся) требует одностороннего расположения алтаря и односторонней ориентации пространства храма. Однако собор св. Петра являлся исключением; алтарь здесь должен был помещаться посередине церковного пространства, над криптой и местом, где, по преданию, был погребен апостол. Центрическая композиция получила свое функциональное оправдание и выбор ее на рубеже XV и XVI вв., когда гуманистические идеи еще имели полную силу, закономерен тем более, что в ту эпоху даже в обычных базиликах алтарь нередко выносили к средо-



15. Рим. «Дом Рафаэля», 1509—1510 гг., Браманте. Гравюра Лафрери 1549 г.



16. Рим. Собор св. Петра, с 1505 г. Браманте. Слева — генеральный план собора с перистилем вокруг (набросок Браманте) и внешний вид храма по медали Карадоссо, 1506 г.; справа — фрагмент проекта почертежу Меникантонио и «пергаментный» план собора, выполненный Браманте

крестию, отгораживая хор от остальной части храма.

Перед Браманте открылись исключительно благоприятные возможности для реализации архитектурных идеалов своей эпохи.

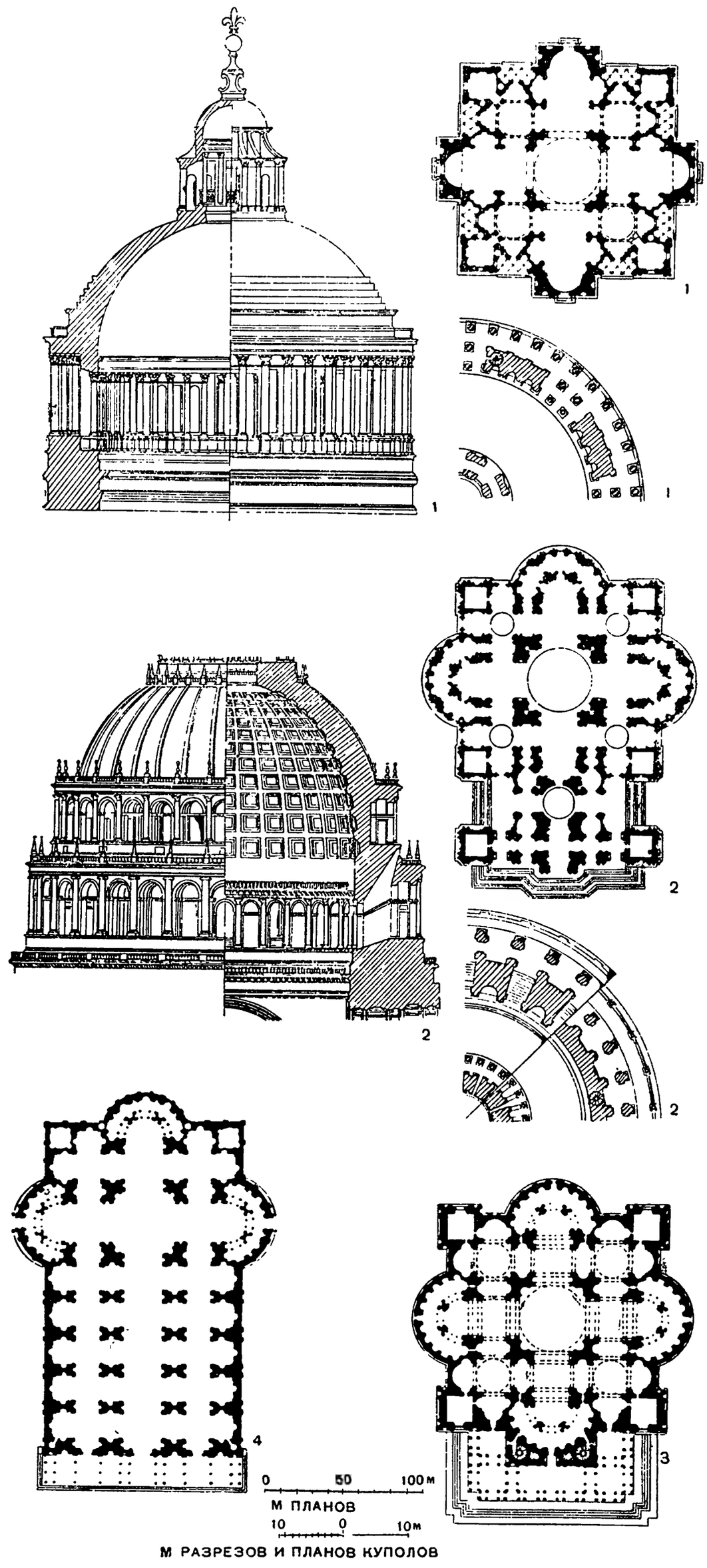
В отличие от своих предыдущих купольных построек, довольно лаконично следующих форме креста или элементарной центрической форме (круга, восьмигранника), Браманте сочетал в плане собора обе фигуры, отдав, таким образом, дань и христианскому, и чисто геометрическому символизму гуманистов. Неизменно наблюдаемая на протяжении всего XV в. тенденция ко все большему усложнению композиции центрического сооружения[1] достигает в плане Браманте предела, нарушение которого пошло бы в ущерб ясному восприятию целого (рис. 16).

Ярко выраженным ветвям креста с доминирующим над средокрестием купола сопутствуют по диагональным осям уменьшенные повторения той же фигуры. Благодаря четырем, расположенным на тех же диагоналях, помещениям, над которыми возвышаются колокольни, весь комплекс вписывается в больший квадрат, за пределы которого выступают только четыре главные апсиды. Каждая второстепенная геометри-

[1] Об этом свидетельствует сравнение построенных церквей и рисунков XV в. Не только усложняется форма и увеличивается расчлененность помещений, окружающих центральное пространство храма, но вводится также ритмическое чередование различных по форме помещений.

ческая группа подчинена центральной в строгой математической закономерности (диаметры большого и второстепенного куполов, радиусы главных и второстепенных арок и т. п. относятся как 2 : 1). Весь план пронизан нерушимой логикой. Максимальная (по сравнению с планами других авторов) расчлененность пространства и его преобладание над массой устоев и стен сочетается с предельной ясностью в подчинении меньшего большему, второстепенного главному. Сравнительно небольшие размеры главных подкупольных устоев, неоднократно подвергавшиеся сомнению и увеличиваемые всеми позднейшими строителями собора, являются решающими для задуманной Браманте композиции. Их изменение немедленно влечет за собой перемещение всех второстепенных пространственных групп, стирание заметных различий в размерах главного и второстепенного (ср. диаметры главного и второстепенного куполов на плане Антонио да Сангалло Младшего) и требует уменьшения пространственной расчлененности постройки; последнее, как показывают работы Микеланджело, могло нанести ущерб масштабной выразительности сооружения. В случае базиликальной композиции собора увеличение размера главных пилонов влекло за собой те же последствия (ср. планы Фра Джокондо [1], Ант. да Сангалло Младшего, Рафаэля и Микеланджело, см. рис. 17 этой главы и рис. на стр. 224). Поэтому можно полагать, что знаменитый «пергаментный» [2] план Браманте — не только набросок или схема, но точно изображает назначенные мастером соотношения между пространством и массой стен и устоев.

Претворяя в жизнь в невиданных ранее масштабах идею «совершенного» архитектурного организма, Браманте должен был создать чудо строительного искусства и превзойти самые прославленные творения древних. Он решил водрузить купол Пантеона на своды базилики Максенция, предприняв, таким образом, исключительную по конструктивной смелости и технической сложности попытку. Сохранившиеся рисунки собора, относящиеся к 1534 г., на которых изображены возведенные Браманте главные подкупольные устои и арки, позволили предположить, что зодчий хотел при-



17. Рим. Собор св. Петра. Проекты.

1 — Браманте (купол по гравюре Серлио); *2* — Антонио да Сангалло Младшего; *3* — Перуцци; *4* — Рафаэль

[1] Проекты собора приведены в работе Гофмана — см. библиографию.

[2] Так называют чертеж, выполненный (по-видимому, самим Браманте) на пергаменте и изображающий половину плана собора (ныне в Уффици). Это — основной из созданных мастером четырех вариантов плана (рис. 16)

менить технику бетонных конструкций IV в. (см. стр. 322). Отметим также, что окружающие барабан колонны имели у Браманте (рис. 17) конструктивное, а не только декоративное значение (как у Микеланджело, см. ниже, стр. 223).

Внешний облик собора в том виде, как он был задуман Браманте, известен по изображению на медали 1506 г., а также по рисункам ученика Браманте Меникантонио (рис. 16). Всюду явно видна главенствующая роль центрального полусферического купола. Набросок, развивающий композиционные идеи миланской каноники (стр. 158, 160), указывает на мысль Браманте о создании вокруг собора центрической площади.

Помощниками Браманте по строительству собора были Джулиано да Сангалло, Фра Джокондо из Вероны и Рафаэль. Разработанный последним базиликальный план сооружения, видимо отражавший усилившееся влияние реакционных клерикальных кругов, очень красив и тонко сочетает в себе преимущества центрального и базиликального построения. Апсиды трех равных ветвей креста укрупнены и более четко выражены в наружных объемах храма, три нефа четвертой, удлиненной ветви четко связаны с центральным подкупольным и окружающим центральные пилоны пространством, а башни, поставленные по диагоналям квадрата и несколько более сдвинутые к его центру, чем это было у Браманте, повторены еще раз на главном фасаде собора. После смерти Рафаэля руководство работами перешло к Перуцци, который, возвратившись к центрической схеме, признал необходимым усиление пилонов Браманте и соответственно переработал план.

Неблагоприятная политическая и экономическая обстановка, создавшаяся после смерти Льва X, привела к тому, что постройка фактически не двигалась. Лишь в 1534 г., после многолетнего перерыва, папа Павел III привлек снова Бальдассаре Перуцци (который умер в 1536 г.) и Антонио да Сангалло Младшего. Последний вернулся к базиликальной композиции, переделал проект и в 1539 г. представил папе модель сооружения, резко раскритикованную Микеланджело за характерную для «готического стиля» раздробленность композиции (см. ниже). Антонио да Сангалло закончил южную и построил восточную ветви креста и перекрыл их сводами. К тому же периоду относится закладка так называемых Ватиканских гротов — крипты, где использованы полы древней базилики и повышен на три метра уровень пола нового храма.

Со смертью Антонио да Сангалло в 1546 г. и вступлением Микеланджело на должность главного архитектора собора начался новый этап строительства (см. стр. 223).

Как бы значительно ни отличались римские произведения Браманте от ломбардских, было бы неверно объяснять их резким переломом в творческих устремлениях и методах мастера.

Ни в утилитарно-практической сущности римских сооружений Браманте и окружавших его мастеров, ни в их эстетических идеалах нет и признаков какого-либо принципиального перелома. Нет их в применяемых ими конструктивно-строительных приемах или архитектурно-выразительных средствах. Новыми были: во-первых, общеитальянский характер этих сооружений, объединивший в себе характерные черты тосканского и североитальянского зодчества; во-вторых, небывалая прежде свобода и мастерство в архитектурной композиции, в частности в применении приемов и форм античного зодчества; и, наконец, в-третьих, совершенство и зрелость решений архитектурных задач, в основном намеченных еще в начале предшествовавшего столетия, полнота и сила, с которыми эти сооружения воплотили в своих образах идеалы итальянского гуманизма.

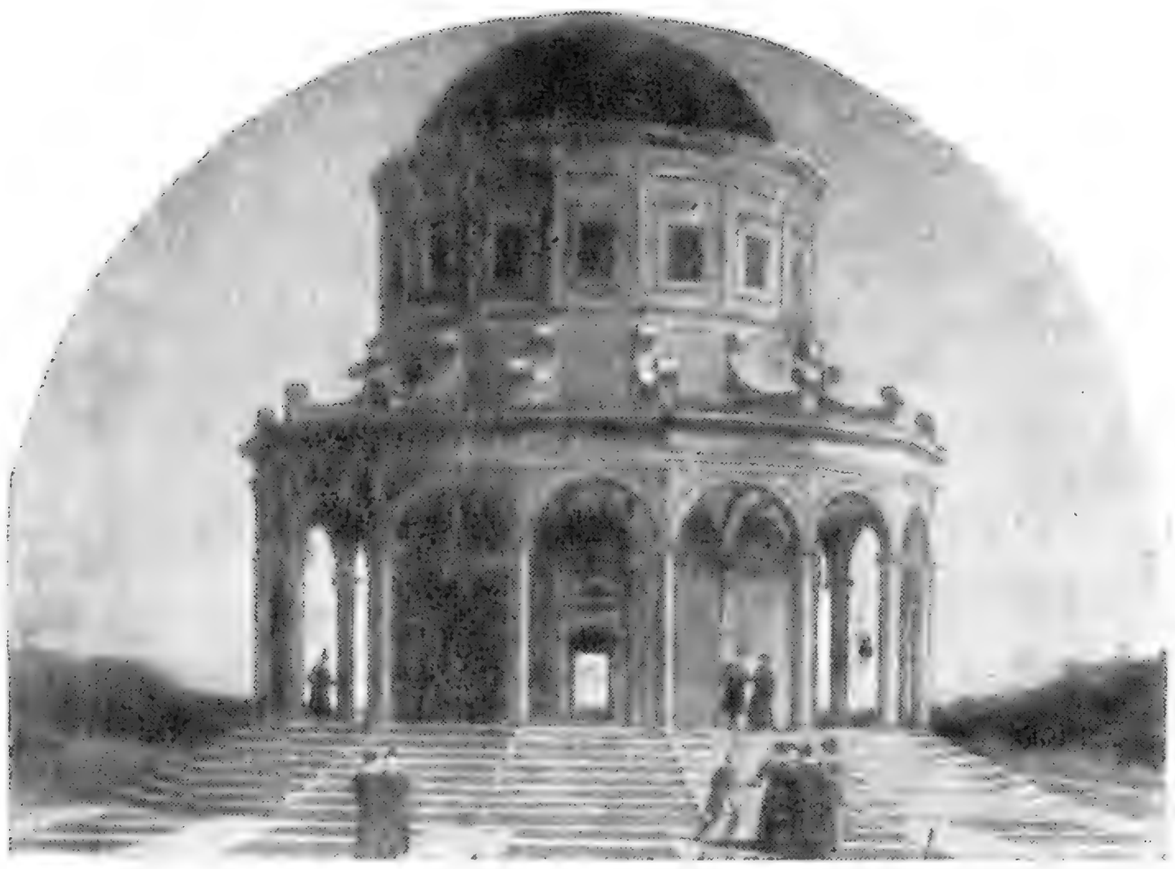
Вот почему римские сооружения Браманте и группировавшихся вокруг него мастеров следует рассматривать не как особый, самостоятельный этап в истории итальянской архитектуры, а скорее как завершение предшествовавшего развития. В этом смысле стиль римской архитектуры начала XVI в. действительно можно называть классическим стилем архитектуры итальянского Возрождения, понимая под термином «классический» зрелость и наивысшее развитие наметившихся тенденций.

Широта творческих исканий Браманте, охвативших важнейшие проблемы итальянской архитектуры, и особенности биографии мастера определили роль, которую он сыграл в становлении нового стиля. От Лучано да Лаурана, среди произведений ко-

торого прошла юность Браманте, он воспринял красоту геометрически закономерной архитектуры, ясную гармонию, простоту и лаконичность выражения, роднящие этого мастера с Брунеллеско; при посредстве творчества Франческо ди Джорджо Мартини, также работавшего в Урбино, Браманте приобщился к функциональной трезвости, тектоничности и могучей жизненной силе тосканской архитектуры; в сооружениях Альберти в Мантуе он смог оценить логику и силу языка античной архитектуры; общение с Леонардо да Винчи в Милане и Павии должно было укрепить в нем стремление к широкой и вольной трактовке больших архитектурных масс, к органичной связи между внутренним пространством и внешними объемами сооружения; наконец, ломбардская архитектура научила Браманте сочетанию различных материалов, использованию цвета и декора. По приезде в Рим Браманте непосредственно познакомился с памятниками античного зодчества, ощутил их грандиозный масштабный строй и монументальную выразительность строго тектоничных и пластических объемов, изучил великолепную технику купольных и сводчатых сооружений древних римлян.

Таким образом, всем ходом своей предшествующей жизни и творчества Браманте был подготовлен к тому, чтобы в течение своей непродолжительной деятельности в Риме успеть сделать в каждой области ар-

18. Рафаэль. «Афинская школа», фреска в Ватикане



19. Рафаэль. «Обручение Марии», фрагмент. Галерея Брера в Милане

хитектуры — общественной, частной, культовой — существенный шаг вперед, завершая предшествовавшее развитие и намечая дальнейшее.

Рафаэль Санти, величайший живописец, работавший в Риме с Браманте, на протяжении 1514—1520 гг., несомненно, был самым значительным зодчим Италии.

Рафаэль (1483—1520 гг.) родился в Урбино — одном из культурных и художественных центров Италии. С 1500 г. Рафаэль работал в мастерской Перуджино, где в 1504 г. написал «Обручение Марии» («Спозалицио», ныне в музее Брера в Милане); в 1505 г. переехал во Флоренцию, где выполнил много живописных работ.

Точное время переезда Рафаэля в Рим не известно, но в октябре 1509 г. он получил постоянную должность «апостольского живописца» при дворе папы Юлия II, поручившего ему расписать папские комнаты (станцы) в Ватикане. Станца, называемая делла Сеньятура, с фресками «Диспут», «Афинская школа» (рис. 18), «Парнас», и «Три добродетели» (1509—1511 гг.), и вторая станца, фрески которой изображают «Изгнание Элиодора», «Мессу в Больсене», «Освобождение апостола Петра из темницы» и «Встречу папы Льва I с Аттилой» (1511—1514 гг.), были замечательным достижением монументального реализма в живописи и ее синтеза с архитектурой.

Фрески третьей станцы исполнялись в значительной части учениками мастера по его рисункам. Четвертую станцу, так называемую «Залу Константина», заканчивали ученики уже после смерти Рафаэля (1517—1525 гг.).

К первым архитектурным произведениям Рафаэля относится церковь Сант Элиджо дельи Орефичи (начата в 1509 г.) и капелла семьи Агостино Киджи в церкви Санта Мария дель Пополо (1512—1520 гг.).

С 1514 г., после смерти Браманте, архитектурная деятельность Рафаэля стала интенсивней, он был назначен руководителем строительства собора св. Петра (с апреля 1514 г. — временно, с августа — при консультации Фра Джокондо, с июля 1515 г. — главным архитектором), участвовал в конкурсе на фасад церкви Сан Лоренцо во Флоренции, достраивал начатый Браманте двор Сан Дамазо в Ватикане, одновременно расписывая вместе с учениками его лоджии (окончены в 1519 г.).

Много работ было выполнено Рафаэлем для Киджи: помимо участия в строительстве виллы «Фарнезина» (начата в 1509 г.; многие исследователи приписывают ее полностью Рафаэлю) и в ее росписях («Триумф Галатеи», 1515; плафон с историей Психеи, 1518), он построил в том же районе Трастевере еще несколько зданий, из которых частично сохранились лишь конюшни на улице Лунгара.

В последние годы жизни Рафаэля по его рисункам различными мастерами было построено несколько дворцов: палаццо Видони-Каффарелли; палаццо да Брешия и палаццо дель Аквила в Риме (окончены в 1520 г.); палаццо Пандольфини во Флоренции (1516—1520 гг.). Под Римом было начато строительство виллы Мадама (с 1517 г.).

В августе 1515 г. Рафаэль, увлекавшийся с момента своего приезда в Рим изучением античных памятников, был назначен вместо умершего Фра Джокондо хранителем римских древностей.

Выросший под впечатлением урбинской архитектуры, в атмосфере преклонения перед ее главным создателем, Лаураной (отец Рафаэля воспевал Лучано да Лаурану в стихах), Рафаэль, естественно, оказался ближе других к своему земляку и наставнику Браманте, покровительствовавшему молодому художнику в Риме. Поразительно ранней зрелости Рафаэля как архитектора, несомненно, способствовали годы, проведенные во Флоренции, где он познакомился с работами Брунеллеско и Альберти и, встречаясь в доме Баччо д'Аньоло с Кронакой, Джулиано и Антонио да Сангалло Старшим, впервые приобщился к изучению Витрувия и античности.

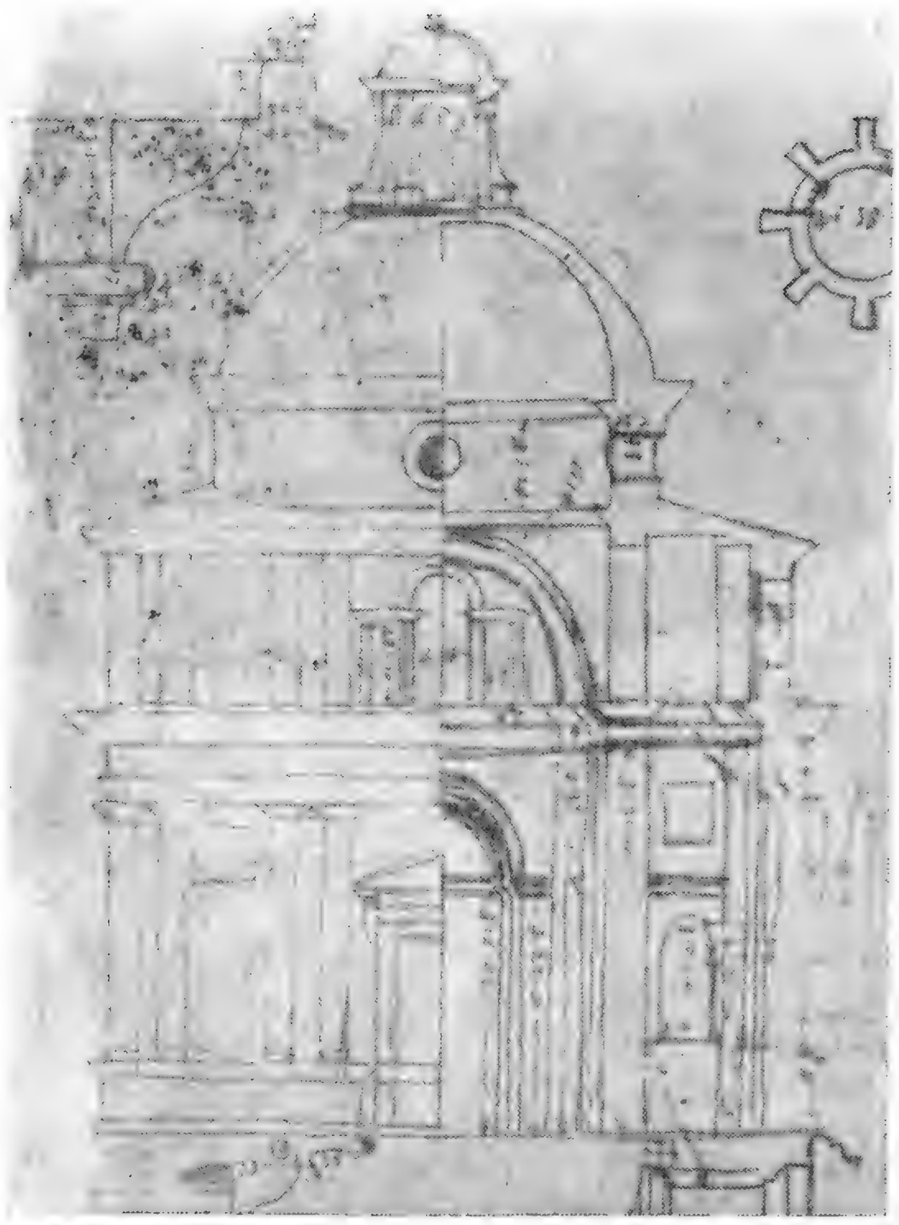
Интерес Рафаэля к архитектуре проявился прежде всего в его живописи. Ротонда, занявшая такое важное место в «Обручении Марии» (рис. 19), показывает, с какой поразительной легкостью молодой художник мог дать новое воплощение мечты о совершенной центрической постройке, так занимавшей воображение его современников. Рафаэль обогатил этот образ, впервые подчеркнув его главенствующую, упорядочивающую роль в окружающем пространстве. Ротонда «Обручения», архитектурные качества которой особенно ярко выявляются при сопоставлении ее с ротондой на фреске Перуджино «Передача ключей», легко поднимается на шестнадцати-

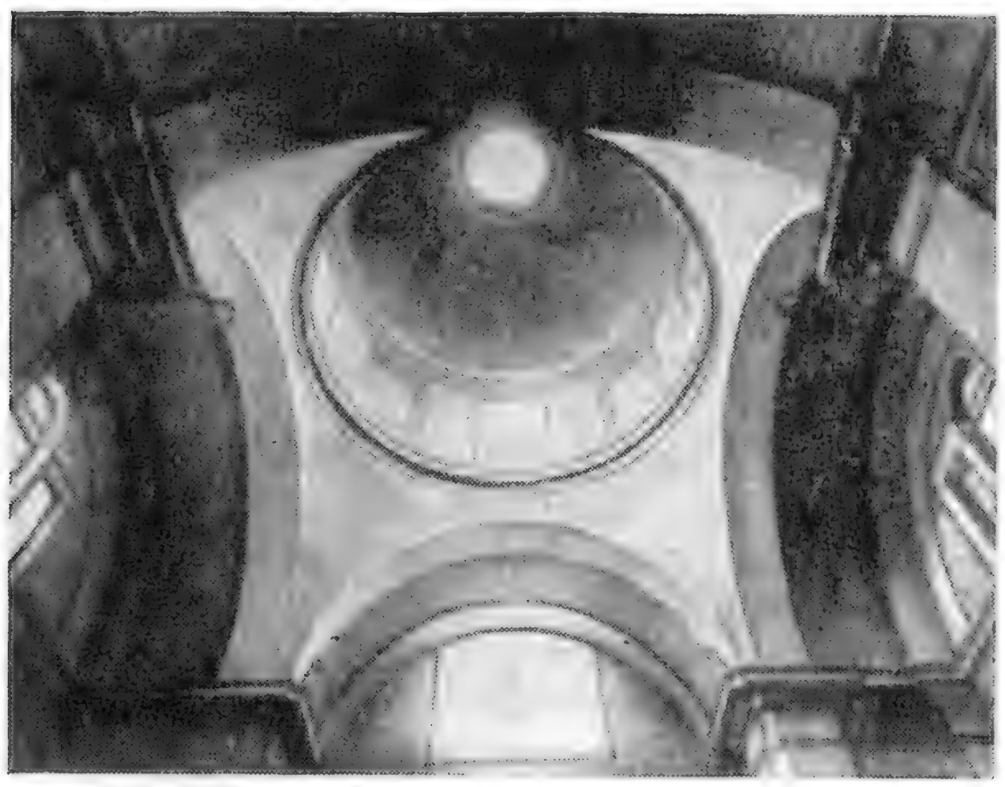
гранном ступенчатом основании. Воздух пронизывает легкие аркады, свободно проникая внутрь просматривающегося насквозь интерьера; ротонда как бы органически вырастает из пейзажа, увенчивая его пантеистическим по духу образом.

Развитие Рафаэля как архитектора можно проследить по архитектурным фонам его ватиканских фресок, замечательно связанных с композицией интерьера.

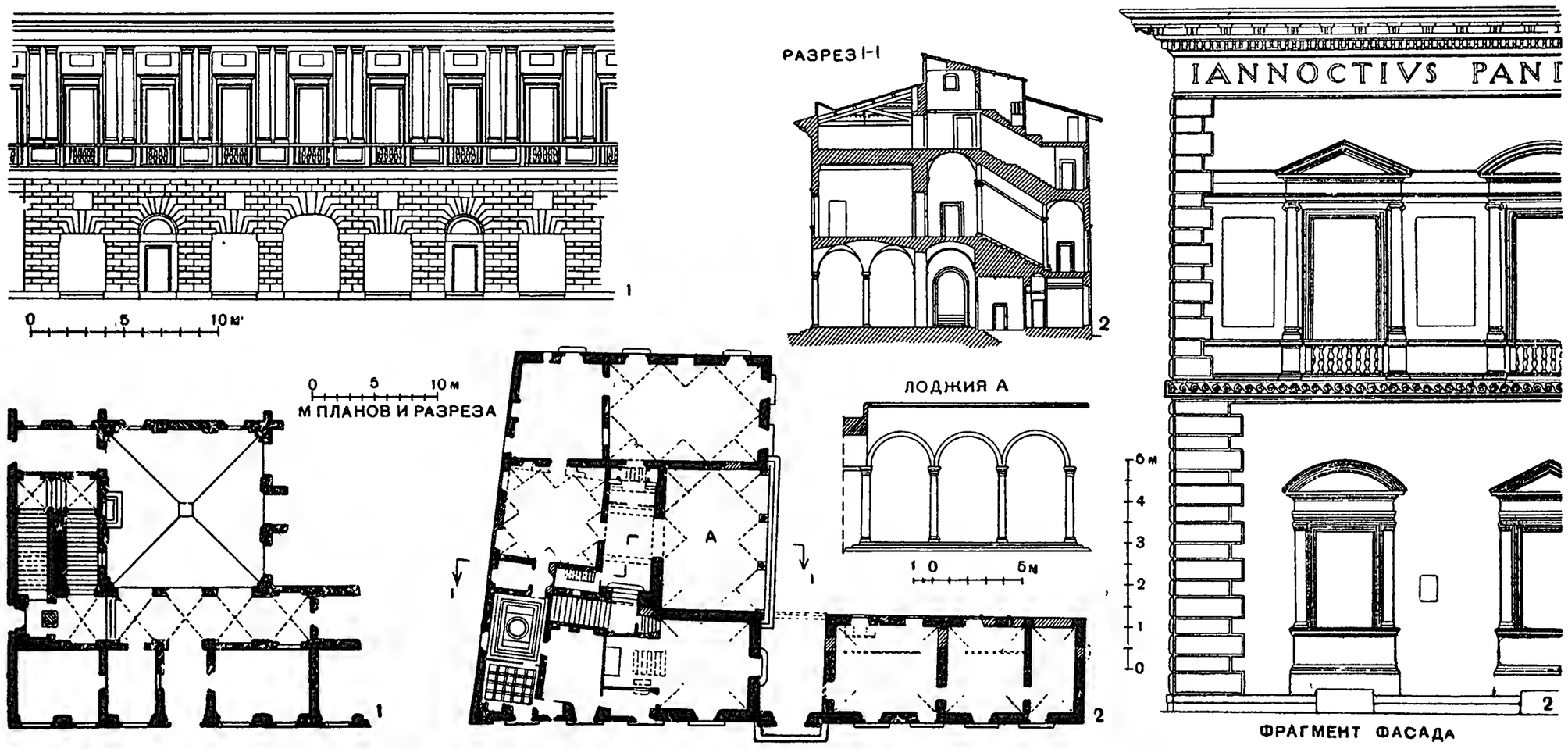
Первой постройкой Рафаэля была церковь Сант Элиджо дельи Орефичи (рис. 20), заказанная ему цехом римских ювелиров. Это небольшое здание в форме греческого креста отличается от родственных по композиции церквей значительно большим отношением высоты помещения к его ширине (высота под куполом равняется двум с половиной его диаметрам). Эта особенность подчеркивается также сосредоточением света в верхних частях, под сводами и в подкупольном барабане. Светлый интерьер поражает лаконичностью и чистотой своих форм, граничащих с абстрактной геометрической схемой, но нигде не теряющих ни телесности, ни ясного выявления их конструктивно-строительных функций. Напротив, тектоническая сущность постройки составляет основу ее архитектурного образа.

Особенно характерна аскетическая обнаженность подкупольных арок, боковая поверхность которых свободна даже от архивольта, замененного узкой полоской, логически отвечающей небольшому выступу пилястр по углам средокрестия. Благодаря условиям освещения эти полоски кажутся словно вычеканенными из серебра; арки легко несут паруса, барабан и купол, впечатлению легкости которых способствует увеличение освещенности кверху. Единственным украшением поверхности





20. Рим. Церковь Сант Элиджо дельи Орефичи, начата в 1509 г. Рафаэль. Слева чертеж С. Перуцци

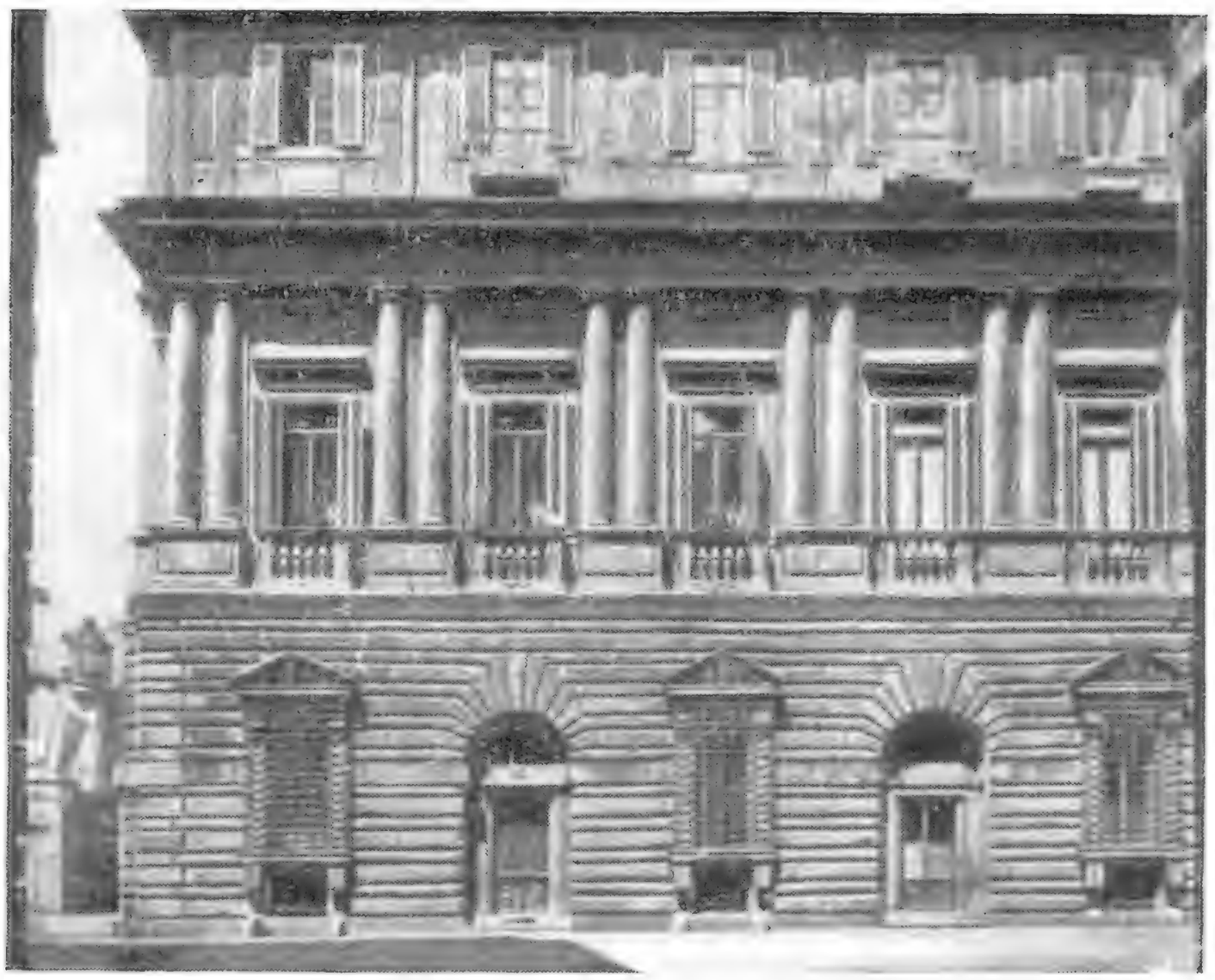


21. Рафаэль. *1* — Рим. Палаццо Видони, 1515 г.; *2* — Флоренция. Палаццо Пандольфини, 1520 г.

купола являются тонкие буквы надписи вокруг отверстия под фонарем: «Ты, господи, воздвиг свод небесный, звезды; мы же — храм твой» (ср. подобное использование надписи во дворе урбинского замка).

Одновременно с церковью Сант Элиджо дельи Орефичи Рафаэль начал росписи знаменитых станц Ватикана и уже в «Афинской школе» создал архитектурный фон, передающий дух и общий характер (но не грандиозные масштабы) интерьера собора св. Петра в том виде, в каком он был задуман Браманте.

Вслед за этим в церкви Санта Мария



22. Рим. Палаццо Видони. Фрагмент фасада (третий этаж надстроен позже)

дель Пополо по рисункам Рафаэля была выполнена погребальная капелла Киджи. План имеет форму квадрата со срезанными углами. Внутреннее пространство, почти не сужаясь в поперечнике, переходит с помощью небольших парусов к барабану и довольно плоскому куполу. Рафаэлю принадлежит также вделанное в стену мраморное надгробие и мозаика в куполе, изображающая планеты, выполненная по его картону.

Отделка интерьера капеллы, хорошо видимого из главного нефа церкви, от которого она отделена только низкой балюстрадой, очень богата и выполнена из цветного мрамора.

В области дворцового строительства Рафаэль первоначально развивал новый композиционный тип, созданный Браманте в его собственном доме. Таково палаццо Видони (Каффарелли), спроектированное согласно Вазари Рафаэлем в 1515 г. и строившееся Лоренцетти. Здание первоначально имело лишь семь осей и, следовательно, ясно выраженную центральную ось (рис. 21), но позднее оно было значительно развито в длину и надстроено. Первоначальный план не известен. Фасад отличается от своего прототипа тем, что во втором ярусе вместо полуколонн применены трехчетвертные колонны, из-за которых выступают углы лопаток [1], а над окнами сделаны заглубленные филенки, вследствие чего плоскость стены в интерколумниях потеряла свой спокойный характер. Известное усложнение форм в результате такого расширения архитектурных средств компенсируется объединением пьедестала под парными трехчетвертными колоннами, а также руста нижней части, в котором исчезли вертикальные разрывы между камнями (рис. 22). Этот элегантный, но имеющий оттенок манерности прием руста, по-видимому, применен здесь впервые.

В целом фасад получил более парадный и праздничный вид. Но при его оценке необходимо помнить, что не только третий этаж, но, возможно, и профилированные наличники цокольного этажа относятся к более позднему времени.

К этому же типу относится и фасад дома Я. да Брешия, рельеф которого уменьшен в соответствии с малой шириной улицы (Виа Борго Нуово, вблизи Ватикана): вместо полуколонн здесь пилястры, также связанные со стеной лопатками.

23. Рим. Палаццо дель Аквила. Рафаэль. По реконструкции Геймюллера

Тип дворца, впервые разработанный Браманте в Риме и развитый Рафаэлем, несколько позже был повторен и во Флоренции (трехэтажное палаццо Угуччони [1] на площади Синьории), а затем многообразно варьировался в Вероне учеником Браманте Микеле Санмикели (стр. 263).

В палаццо Джованни-Батисты дель Аквила в Риме был намечен совершенно новый тип дворцового фасада [2]. Здесь, как и в доме Браманте, был выделен первый ярус (включавший и промежуточный этаж над лавками), но вместо мощной рустованной кладки он был обработан, как ордерная аркада (рис. 23).

Огромные окна главного этажа, выделенные на фасаде в соответствии со старой римской традицией, выступали со своими балюстрадами к самому обрезу стены над аркадой, как и расставленные между ними

---

[1] Возможно, что оно было построено архитектором Мариотто ди Цаноби Фольви по рисункам Рафаэля.

[2] Возведенное вблизи собора св. Петра и снесенное в XVII в. при строительстве бернииевой колоннады, сооружение известно по рисунку Пармиджанино (ср. также рис. 7 на стр. 211).

24. Флоренция. Палаццо Пандольфини. Рафаэль

статуи. Несмотря на дополнительные горизонтальные членения стены, разнообразие формы и размеров оконных проемов и богатство стукового рельефного декора, верхняя часть фасада воспринималась как единая плоскость. Этому способствовал и раскрепованный антаблемент, связывавший сандрики окон со стеной и ее декором (выполнен, как и статуи, Джованни да Удине).

Рельеф постепенно уменьшался к верху фасада, так что композиция развивалась, как обычно — снизу вверх[1]. Богатый, но легкий карниз на консолях был увенчан, возможно, первой по времени, сплошной балюстрадой, которая в данном случае вызывала представление о террасе и подчеркивала открытый характер дворца.

Праздничный облик дворца с доведенным до предела насыщения декором отражал новые придворно-аристократические вкусы, наметившиеся в то время в высших кругах итальянского общества (идеалы которых выразил Кастильоне в своем «Придворном»).

Палаццо Пандольфини во Флоренции, строившееся Джан Франческо Сангалло по рисункам Рафаэля, на угловом участке, в районе садов, представляет собой еще один новый тип жилища — переходное звено между дворцом и богатым

[1] Немного позже сходная композиционная схема в фасаде палаццо Массими получила иную трактовку (стр. 192).

городским домом-особняком нового времени.

В отличие от флорентийских и римских предшественников палаццо Пандольфини более скромно по строительному объему. Жилые комнаты находятся не только в бельэтаже, но и в первом этаже, со стороны сада, разбитого на месте традиционного двора, куда они раскрываются трехпролетной арочной лоджией. Лишенный прямого въезда с главной улицы, сад трактовался как органичный элемент жилой части дома. Он отделен высокой стеной от второй, глубинной части участка, также в большой мере занятой садом, но приспособленной и для хозяйственных нужд.

Несмотря на угловое расположение (рис. 21), дворец подчеркнуто ориентирован на одну из улиц, более важную, причем в композиции смело сочетается полная асимметрия общих объемов и симметрия первого этажа с центрально расположенным входом, что дало исследователям повод говорить о незаконченности сооружения. Между тем подобное сочетание не случайно: намек на симметрию отражает общее для того времени понимание центричности, как средства придания достоинства и строгости постройке, тогда как смещение объемов сооружения к углу отражает новые тенденции к более органичной связи сооружения не только с индивидуальными особенностями участка, но и с его расположением в городе (рис. 24).

Двухчастное членение фасада придает архитектуре здания крупную, «героическую» масштабность (утерянную в многочисленных уменьшенных репликах палаццо). Новой чертой является то, что оба яруса фасада получили однородную внешнюю обработку и одинаковые большие окна. Это важный шаг в развитии ренессансного палаццо, для которого характерен все больший отход от средневековой недоступности и все большее сближение с реальным городским окружением (ср. флорентийское палаццо первой половины XV в., столь же недоступное, но уже более гражданственное палаццо Канчеллерия и, наконец, римские дворцы начала XVI в. с более открытым характером их бельэтажа и расположенными в цоколе лавками). Широко раздвинутые, богато обрамленные окна составляют важнейший элемент фасада, что в сочетании со спокойной поверхностью гладкой оштукатуренной стены придает ему черты благородной, сдержанной простоты. Великолепный карниз с широким фризом (его украшает лишь надпись), рустованные углы и портал составляют все украшение стены. Монументальность фасада создается обособленной постановкой каждого окна и сильным отступом стены второго яруса, благодаря которому обрамления окон получают вверху более объемный характер: пилястры сменяются полуколоннами, едва выступающие пьедесталы — балюстрадами балконов, покоящихся на уступе стены.

Вилла Мадама, проектировавшаяся Рафаэлем (возможно с 1517 г.) по заказу кардинала Джулиано Медичи, строилась на обращенных к Риму склонах холма Монте Марио, к северу от города, и должна была получить связь с Ватиканом посредством прямой улицы. Используя приемы композиции античных императорских вилл и терм, Рафаэль создал здесь новый тип виллы для кратковременного отдыха вельможи среди природы.

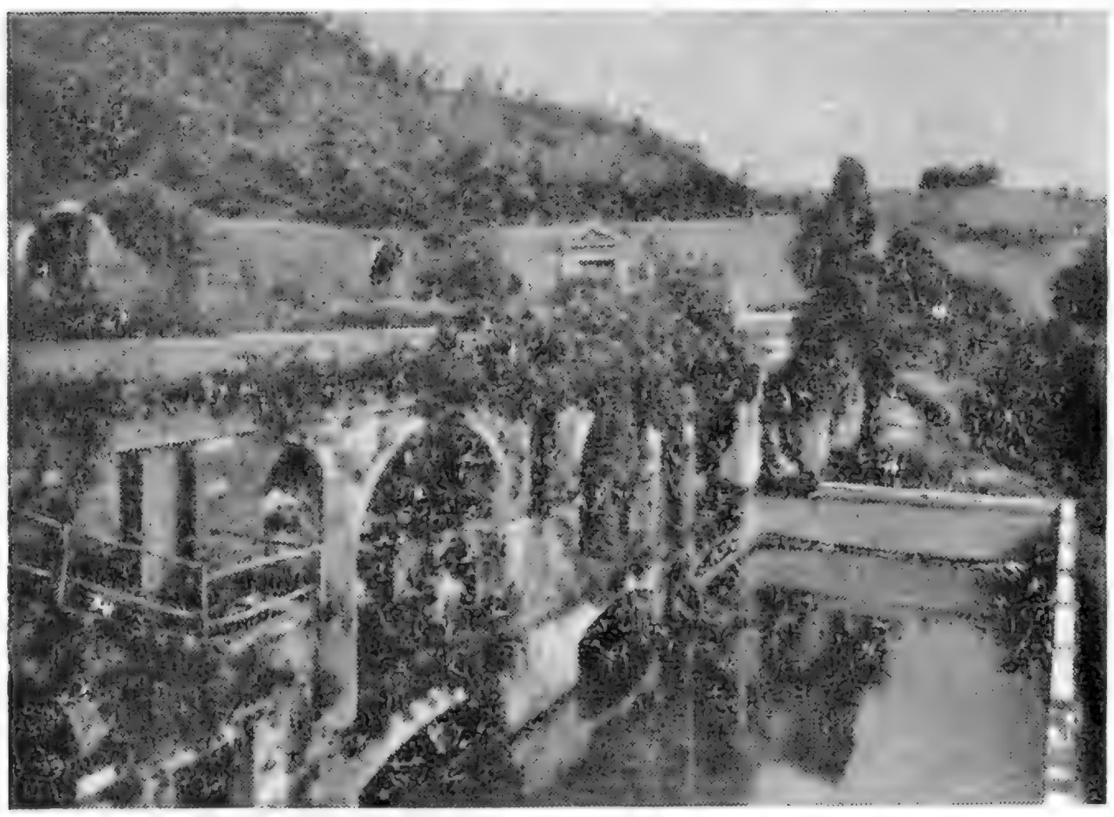
Великолепный план, о котором с восторгом сообщают современники, охватывает широко задуманный ансамбль, спускавшийся террасами к Тибру. На верхнем уровне помещалось само здание виллы и открытый театр (не был выполнен), устроенный по примеру древнегреческих прямо на склоне. На средней террасе были разбиты сады, на нижней — устроены конюшни. Плодовые сады и виноградники, среди которых проектировался ипподром, спускались до самого Тибра.

Замысел осуществлялся Рафаэлем совместно с Джулио Романо и Джованни да Удине. Комплекс виллы, разрушенный в 1527 г., был частично закончен лишь к 1538 г., когда здесь поселилась дочь императора Карла V, Маргарита, от которой вилла и получила свое название.

От Рафаэля сохранились части главного здания и примыкающий к нему партерный сад, разбитый на субструкциях, с которых и было начато строительство.

Здание включает расположенную полукругом и обработанную ордером стену, которая в большинстве дошедших до нас рисунков виллы рассматривается как часть круглого двора (так и не законченного — предполагаемого центра симметричной композиции). Выполненная часть здания составляет лишь одну ветвь композиции.

25. Рим. Вилла Мадама. Общий вид, двор и подпорная стена висячего сада с бассейном

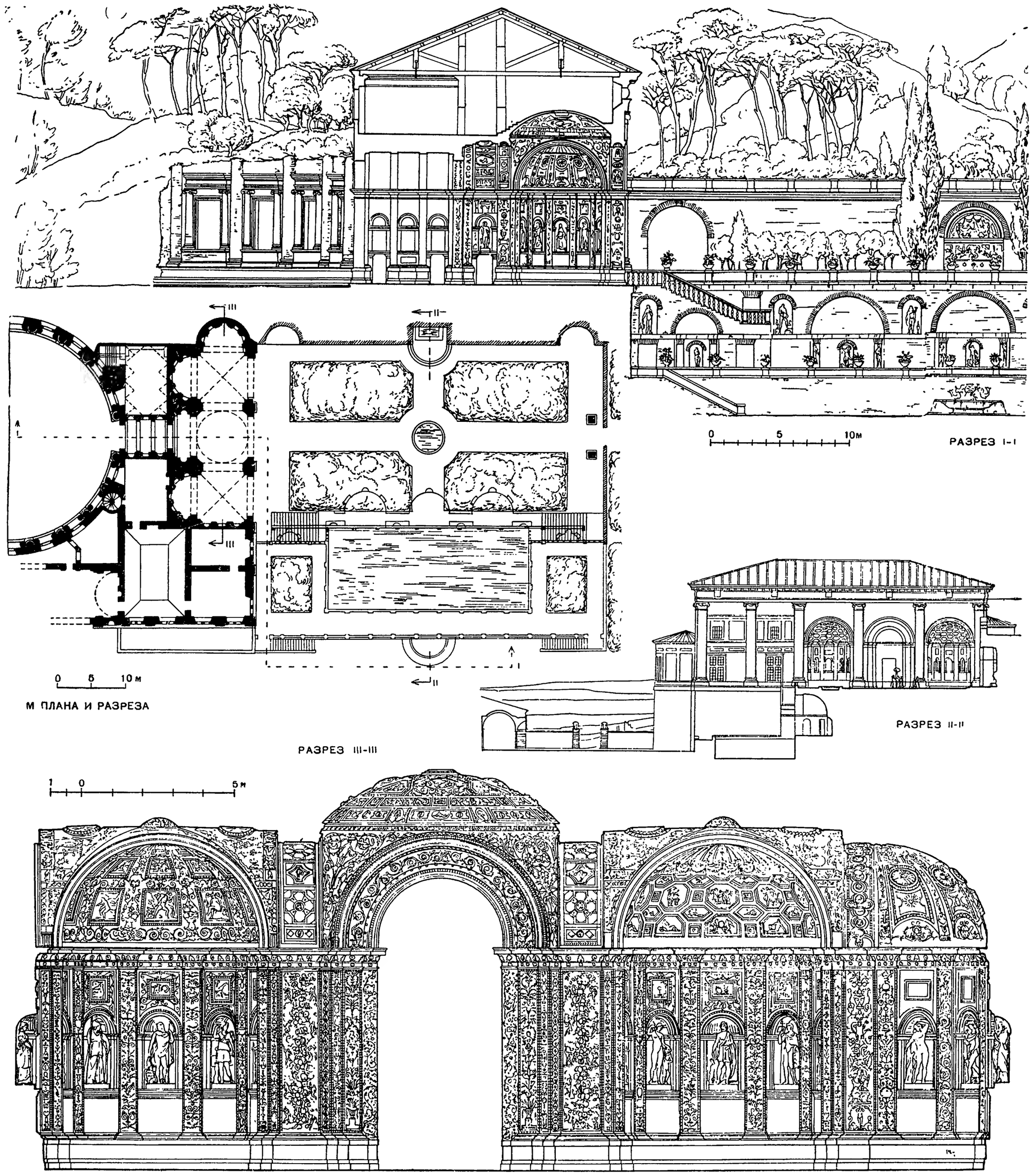


Вход посредине полукруглой стены ведет в большую трехпролетную лоджию; кроме нее, в построенной ветви виллы имеется лишь несколько комнат. Окруженное с трех сторон крупными нишами, перекрытое в среднем пролете куполом, а в боковых — крестовыми сводами, это помещение стало знаменитым благодаря великолепной отделке, использующей все пластические возможности стены и сводов, изысканную лепку из стука (Джованни да Удине) и тончайшую роспись (Джулио Романо) (рис. 27).

При помощи трех (ныне застекленных) арок лоджия открывается на партерный сад. Закрытый с одной стороны подпорной стенкой с экседрами, с другой — повисший, словно балкон над склоном, обращенным к долине Тибра, этот сад сменяется другим, менее геометричным по планировке. Поперечная стена с проемом разделяет эти сады, превращая их как бы в открытую анфиладу. Лестницы по концам первого сада соединяют его с прямоугольным бассейном на нижней террасе и расположенным под сводами нимфеем.

Особо надо отметить роль Рафаэля в формировании нового стиля архитектурной декорации, так называемого «гротеска». Это название происходит от «гротов», вскрытых раскопками Рафаэля и других архитекторов древнеримских помещений, роспись которых и послужила прототипом для мастеров Возрождения. Росписи такого рода были введены Рафаэлем в лоджиях ватиканского двора Сан Дамазо, где им вместе с учениками была отделана галерея, состоящая из двенадцати сводчатых ячеек, а также в садовой лоджии виллы Мадама.

Все стены, ниши, своды и купола этих помещений были покрыты великолепным стуком, на фоне которого развивались разнообразнейшие сочетания геометрического и растительного орнамента, оживленного фантастическими животными, птицами, амурами и включающего отдельные тематические живописные вставки и архитектурные фоны. В лоджиях Сан Дамазо серия этих вставок иллюстрирует библейские сцены, выполненные, однако, не Рафаэлем, а его учениками. Здесь, и особенно в садовой лоджии виллы Мадама, Рафаэль, сочетая рельеф из стука и роспись, развил эти приемы в целостную систему, служившую не только для украшения по-



26. Рим. Вилла Мадама. Осуществленная часть виллы

мещений, но и для характеристики их тектоники. Декоративные приемы Рафаэля были подхвачены Джулио Романо, Джованни да Удине, Б. Перуцци.

Бальдассаре Перуцци — живописец, декоратор и архитектор, работавший в Риме одновременно с Браманте и Рафаэлем, обычно упоминается в истории зодчества

27. Рим. Вилла Мадама. Роспись свода

как один из мастеров высокого Возрождения.

Перуцци (1481—1536 гг.) родился в Сиене, где расписал, вероятно в качестве помощника Пинтуриккио, капеллу Сан Джованни в соборе (1501 г.) и построил дворик оратории св. Екатерины.

Первый период пребывания в Риме (1503—1527 гг.) он начал с изучения и зарисовок античных памятников. Перуцци были выполнены многочисленные живописные, архитектурные и декоративные работы: роспись капеллы в церкви св. Онуфрия (вместе с Пьетро д'Андреа из Вольтерры), строительство виллы Фарнезина (1509—1511 гг.) и роспись зала во втором ее этаже, фасад церкви Сан Пьетро ин Монторио, роспись капеллы Понцетти в церкви Санта Мария делла Паче (1516—1517 гг.), модель купола собора и укрепления в Карпи (1515—1520 гг.), проект церкви Сан Джованни деи Фьорентини (участие в конкурсе 1520 г.), рисунки костюмов и декораций для представления комедии «Каландры» (1520 г.), рисунки и модель фасада собора Сан Петронио в Болонье (1522 г.), строительство виллы для кардинала Тривульцио вблизи Тиволи (1521—1524 гг.), планы замка Капраролы (те же годы), строительство палаццо Спада (1523—1530 гг.) и Оссоли (около 1525 г.) в Риме.

С 1520 г. Перуцци был назначен коадъютором строительства собора св. Петра.

При разграблении Рима Перуцци был взят в плен и выпущен за выкуп, после чего возвратился в Сиену, где был назначен главным архитектором республики (с июля 1527 г.) и работал над строительством укреплений и собора (с 1529 г.).

С 1534 г. Перуцци был назначен главным архитектором собора св. Петра и начал строительство палаццо Массими (1535 г.). В Монтепульчано он строил палаццо Риччи и Контуччи.

По сообщению Вазари, Перуцци начал книгу о римских древностях и комментировал Витрувия.

Наиболее важное для истории произведение Перуцци — палаццо Массими — как хронологически, так и стилистически

не укладывается в рамки римской архитектуры 1500—1520 гг. К последней безоговорочно можно отнести только архитектуру (но не росписи) виллы Фарнезина и фасад церкви Сан Пьетро ин Монторио (их атрибуция не бесспорна).

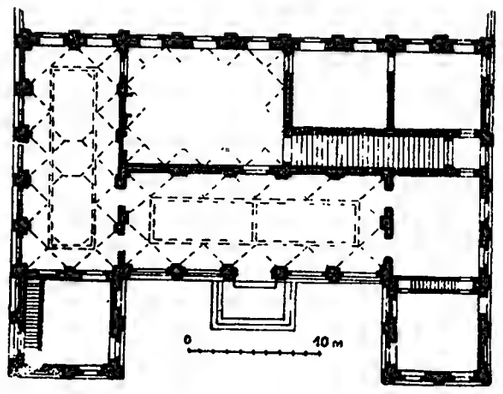
Во всяком случае архитектурное творчество Перуцци, при всем его композиционном мастерстве и яркой самобытности, неоднородно по характеру и рано отразило первые признаки новых вкусов и требований, сложившихся уже в 1530-х годах.

Первая архитектурная работа Перуцци — дворик оратории св. Екатерины в Сиене, легкая аркада которого со стройными колоннами на высоких постаментах выполнена еще целиком в духе сиенского кватроченто. Стремление к легкости и изяществу форм, воспринятое Перуцци в юношеский период, сказывается и в его первых римских постройках, несмотря на то, что там он непосредственно соприкасался с основоположниками «классического» стиля Возрождения, работая у Браманте и возводя по планам Рафаэля церковь Сант Элиджо.

Наиболее значительной работой Перуцци во время первого пребывания в Риме является вилла Фарнезина, в связи с которой его имя называют наряду с именем Рафаэля (рис. 28).

На основании косвенных данных и стилистического анализа одни ученые считают автором виллы Рафаэля (Виллих и др.), другие — Перуцци (Делогу, Вентури). Недостаточно органичная связь помещений и некоторое несоответствие внутренних и внешних членений здания, свидетельствующие, по мнению Виллиха, о несомненном авторстве художника, т. е. Рафаэля, в такой же мере могут свидетельствовать в пользу Перуцци.

За авторство Перуцци говорит ряд соображений. Представляется весьма естественным обращение Киджи, сиенца по происхождению, к своим двум землякам — архитектору-живописцу Перуцци и живописцу Содоме. Возможно, что при всем желании мецената привлечь к строительству виллы Рафаэля (выполнявшего для него ряд работ), это не удавалось в период его интенсивной работы в Ватикане. Это подтверждается датировкой важнейшей бесспорной работы Рафаэля в вилле Фарнезина — фрески «Триумф Галатеи» (на стене зала второго этажа), выполненной в



28. Рим. Вилла Фарнезина, с 1509 г. Перуцци

1515 г. Между тем другие важнейшие живописные работы в вилле, принадлежащие Перуцци, Содоме и Себастьяну Лучани, были исполнены еще в 1512 г. (в отделке интерьеров виллы, законченной, по-видимому, к 1519 г., участвовали также Джулио Романо, Франческо Пенни и Джованни да Удине).

Сценически эффектная связь композиции и пейзажных росписей второго этажа с окружением также указывает на Перуцци, много работавшего над декорациями. Вилла, получившая свое позднейшее наименование от кардинала Александра Фарнезе, который приобрел ее через 18 лет после постройки, расположена в садах (в ту пору более обширных) на правом берегу Тибра. Ее П-образный в плане двухэтажный объем повернут боком к реке и обращен в сторону сада. Благодаря лоджиям, устроенным в центральной части здания и со стороны реки, а также необычно низкому цоколю, внутренние помещения теснее связывались с садом. Эти лоджии или галереи, закрытые окнами лишь значительно позднее и расписанные Рафаэлем с его учениками, были главными помещениями виллы, так же как и большой зал второго этажа, украшенный фресками Перуцци, иллюзорно изобразившего дополнительные

29. Рим. Палаццо Массими, с 1535 г. Перуцци

проемы с видимыми сквозь них пейзажами окрестностей Рима.

Плоские широко расставленные пилястры и легкие наличники окон придают легкость гладким, не расчлененным рустовкой стенам виллы.

Эта вилла, впервые совмещавшая черты городского дома и загородной резиденции, создает новый архитектурный образ. Отличие его от образа типичного римского палаццо проявляется в связи всей композиции с окружением, в общей легкости ее стройного облика, в контрасте между плоскостностью постройки и светотенью, создаваемой выступающими крыльями и лоджиями (до того, как их проемы были закрыты). Значение этих особенностей виллы, недооцениваемых историками, раскрывается при сопоставлении с последней работой мастера — палаццо Массими.

Палаццо Массими в Риме (рис. 29, 30) построено на закруглении улицы, которое повторено изогнутым фасадом. Планировка сооружения, включившего остатки разрушенного в 1527 г. старого дворца и вписанного в тесный, неправильной формы, резко сужавшийся в глубину и разветвлявшийся участок, свидетельствует о первоклассном мастерстве Перуцци, сумевшего найти возможности для создания целостной композиции, вынужденная асимметрия которой кажется настолько закономерной, что не сразу осознается.

Вместо обычного большого двора Перуцци пришлось сделать два маленьких. Первый из них, с трех сторон застроенный помещениями и портиками (лоджиями), с четвертой замкнут стеной, обрывающейся (для доступа света) у второго этажа и обогащенной (в соответствии с остальными сторонами) глубокими нишами, скульптурой и фонтаном. Великолепная отделка потолков в лоджиях и игра света и тени превращают двор в парадный дворцовый холл (рис. 30). Второй, совсем уже крохотный, дворик перед конюшнями и другими службами является световым колодцем и снабжен выходом на маленькую улицу позади дворца.

Элегантный изогнутый фасад был особенно эффектен на некогда узкой улице.

Основой его симметричной композиции является противопоставление плоскостной верхней части стены первому этажу, обработанному попарно расположенными плоскими пилястрами по сторонам, а в центре парными колоннами, давшими дворцу его название Palazzo Massimi alle colonne — «Дворец с колоннами».

Наряду с прекрасными, тонко прорисованными деталями интерьеров, выполненных в классическом стиле Браманте и Рафаэля, во дворце получили дальнейшее развитие и новые черты, лишь намеченные в вилле Фарнезина и сближающие это сооружение с произведениями «маньеристов» (см. ниже): это прежде всего стремление связать композицию сооружения с особенностями его расположения на улице и активизировать его роль как элемента городского пейзажа[1]; развитие композиции по глубинной оси, сменившее ее статическое построение вокруг двора; усложненность композиции (проявившаяся, например, в дворовых фасадах), сочетающаяся со стремлением к лаконичности и контрастности (в главном фасаде). Наконец, естественному развитию композиции фасада от основания к карнизу здесь, впервые в ту эпоху, противопоставлена подчеркнуто тяжелая масса здания, сдавившая ордер первого этажа. Эта особенность, резко изменяющая характер дворца, свидетельствует о том, что идеал спокойного, словно вырастающего из своего основания сооружения уступал место стремлению к внутренней динамике и к противопоставлению покоящихся и напряженно несущих частей.

Некоторые черты палаццо Массими свойственны также расположенному почти напротив него палаццо Линотта, называемому также Леруа (по имени заказчика, французского представителя при папском дворе), которое, думается, следует поэтому отнести к произведениям Перуцци, хотя его часто приписывают (без достаточных оснований) Антонио да Сангалло Младшему (стр. 209, рис. 4, 5). Как и в палаццо Массими, мастер проявил боль-

[1] Характерно, что еще за 10—15 лет до строительства палаццо Массими дворец неизменно противопоставлялся своему окружению. Даже Браманте, пробивая новую улицу папы Юлия, представлял себе ее ансамбль как гармоническое сосуществование обособленных, независимых от окружения архитектурных организмов — см. его проект папского трибунала. Подобное понимание ансамбля проявилось и в архитектурных пейзажах кватроченто (стр. 109).

30. Рим. Палаццо Массими. Общий вид и первый двор

шую изобретательность в расположении частей дома на тесном участке, крохотный дворик — точнее световой колодец, обрамленный с трех сторон помещениями, здесь также играл роль парадного холла; главный фасад, выходивший в узкий переулок, был строго симметричен (угловая лоджия, нарушившая эту симметрию, относится к более позднему времени).

Творческое наследие Перуцци, его многочисленные зарисовки, проекты и особенно эскизы архитектурных декораций оказали широкое влияние на последующие поколения архитекторов благодаря трактату Серлио, для которого они послужили исходным материалом.

Концентрация лучших творческих сил Италии в Риме, единственном из ее городов, не испытывавшем экономического упадка, в сочетании с огромными средствами, которые папы тратили на украшение своей столицы, превратили Рим в культурный и художественный центр страны, по сравнению с которым Флоренция отошла на второй план. В Риме строили теперь не только папы, все еще мечтавшие сделать город столицей всего христианского мира, но и вся верхушка римского общества. Поскольку в ней сильно возрастал удельный вес представителей старой знати и новой олигархии из самых различных областей Италии, вкусы частных заказчиков и требования, предъявляемые ими к зодчеству, также значительно усложнились и не укладывались более в рамки местных архитектурных школ. Рим превратился в своего рода архитектурно-художественную лабораторию, где разнообразные достижения дотоле разрозненных очагов художественной деятельности были сплавлены в общеитальянский стиль, основы которого были заложены Браманте и развиты Рафаэлем вместе с группой окружавших их зодчих и художников.

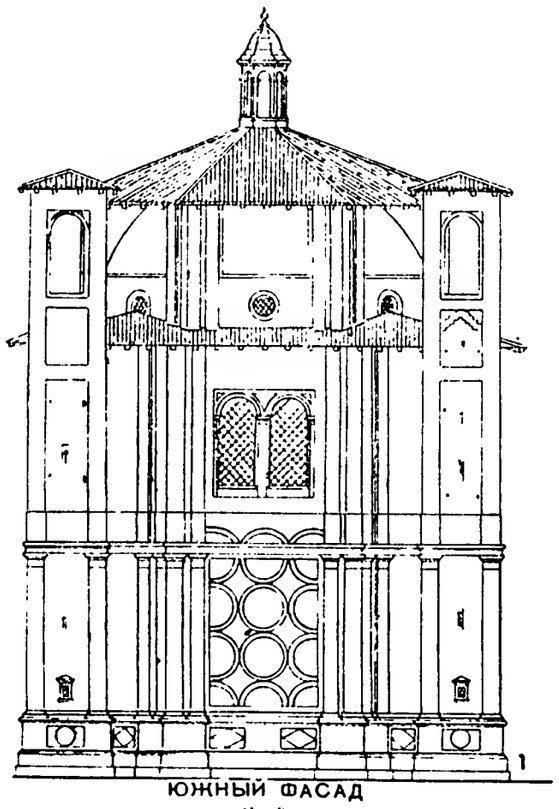
Формирование этого стиля завершило вековое развитие итальянской архитектуры и знаменовало зрелость всех ее элементов.

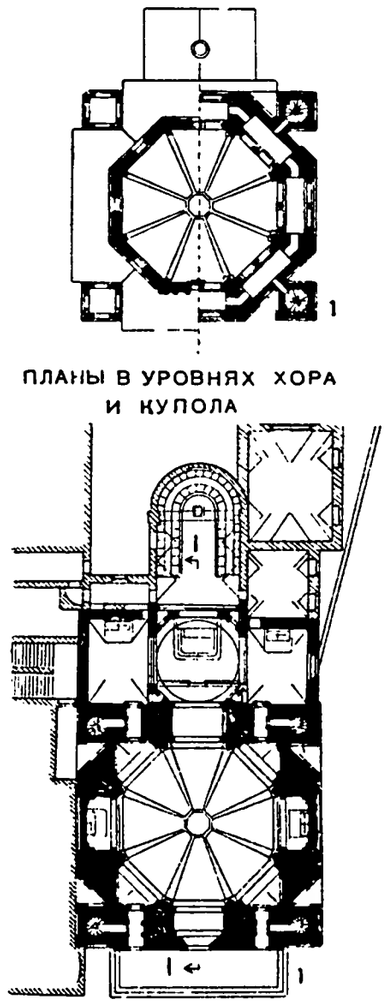
Любовь к детали и перегрузка декором, характерные для архитектуры пестрого XV в., уступали место ясности построения. Зодчие поняли, что отсутствие деталей (или ограниченное их применение) и выявление в постройке важнейшего лишь усиливает ее выразительность. Внешний облик сооружения становится проще, тогда как право на декоративную роскошь интерьера сохраняется. Но и в нем конструктивная основа получила определяющее значение (ср. интерьеры церквей Санта Мария деи Мираколи в Брешии и Сант Элиджо в Риме).

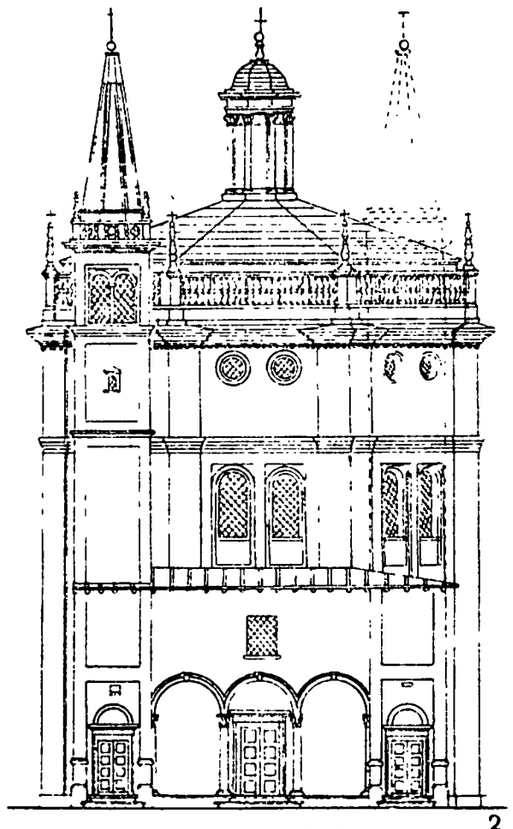
Со времени Бургхардта принято подчеркивать ведущее значение для архитектуры Возрождения устоявшегося набора архитектурно-художественных средств античности. В действительности это не совсем так. Зодчие Возрождения получили от своих предшественников богатый хорошо артикулированный «язык» архитектурных форм, полных ясного тектонического смысла. Однако начав с применения этих форм в качестве элемента декора (что особенно ощутимо в Венеции и Ломбардии), они постепенно научились пользоваться ими более сознательно, целеустремленно и вместе с тем свободно, сочетая их с приемами и формами, выработанными в народном зодчестве различных районов Италии. Именно на основе этой сложной связи и рождался новый художественный язык итальянской архитектуры. Без этой связи он не мог стать основой национального стиля, не мог бы так свободно перейти из работ ведущих зодчих в рядовую массовую застройку итальянских городов, выполнявшуюся безымянными мастерами-ремесленниками. Пользуясь этим языком, они умели достичь неповторимого своеобразия в архитектурном образе каждого сооружения. И все же наряду с исключительной индивидуализацией каждого отдельного объекта все сооружения эпохи имеют ярко выраженные объединяющие их стилистические черты.

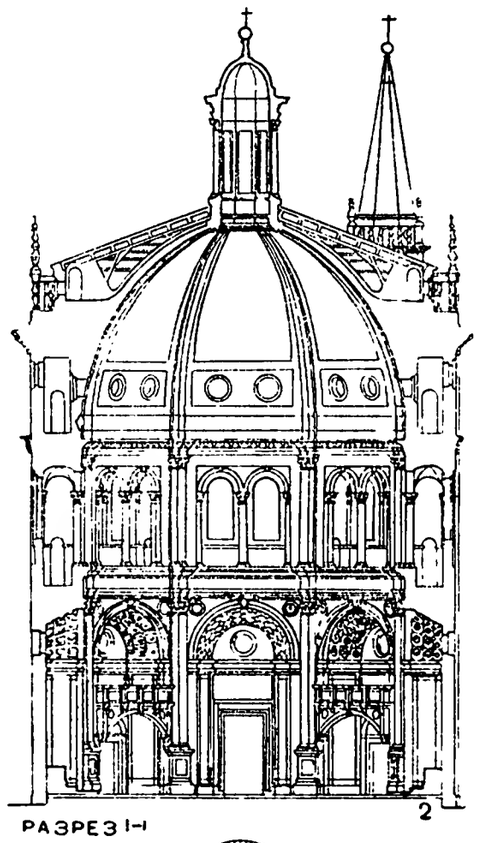
В основе этого стилистического единства лежит не только возрождение форм античной архитектуры, воспринимавшейся тогда как исконное историческое наследие народа, но органический сплав античного, средневекового и современного народного зодчества, отразивший глубокое чувство преемственности, характерное для всей архитектуры Италии.

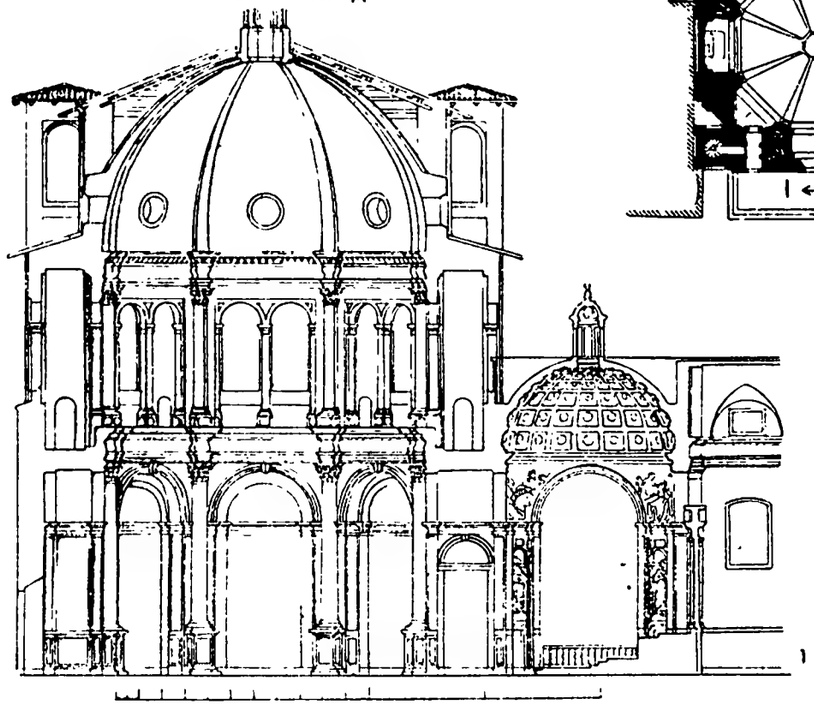
Общеитальянское значение сложившегося в Риме архитектурного стиля проявилось и в быстроте, с которой он распространялся и получил признание. Это можно проследить, например, на центрических церквах, строившихся на рубеже XV и XVI вв. по всей Италии, а на севере особенно ярко отразивших местные традиции и одновременно влияние Браманте.

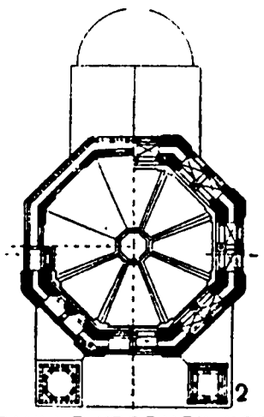


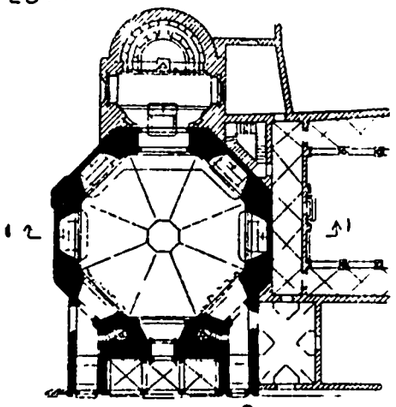






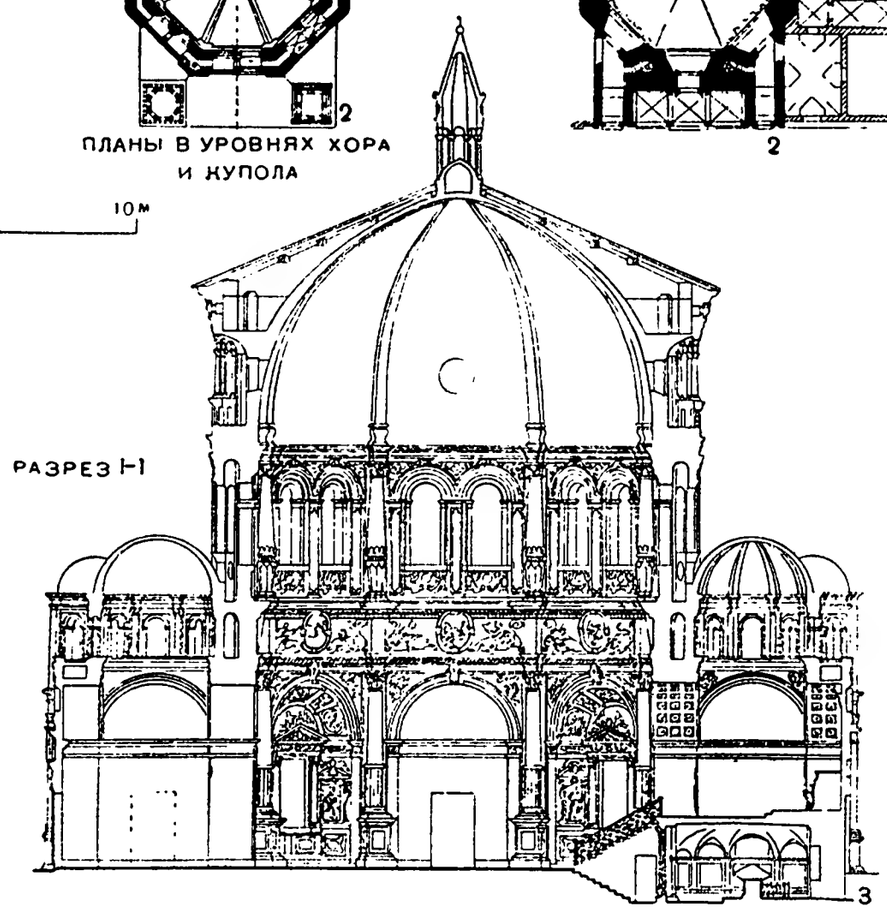


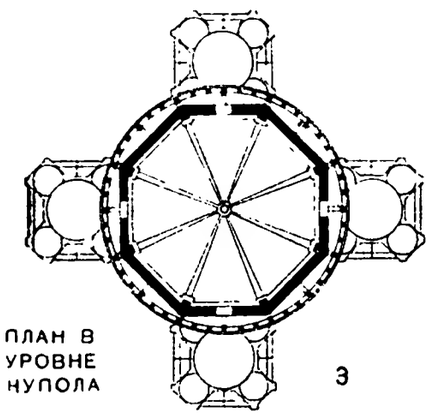


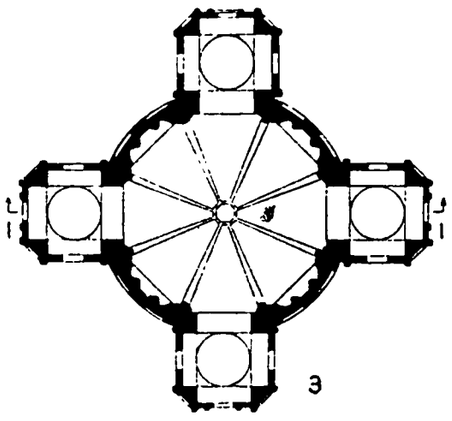


10 6 0 10м
м ПЛАНОВ

10 6 0 10м
м ФАСАДОВ И РАЗРЕЗОВ







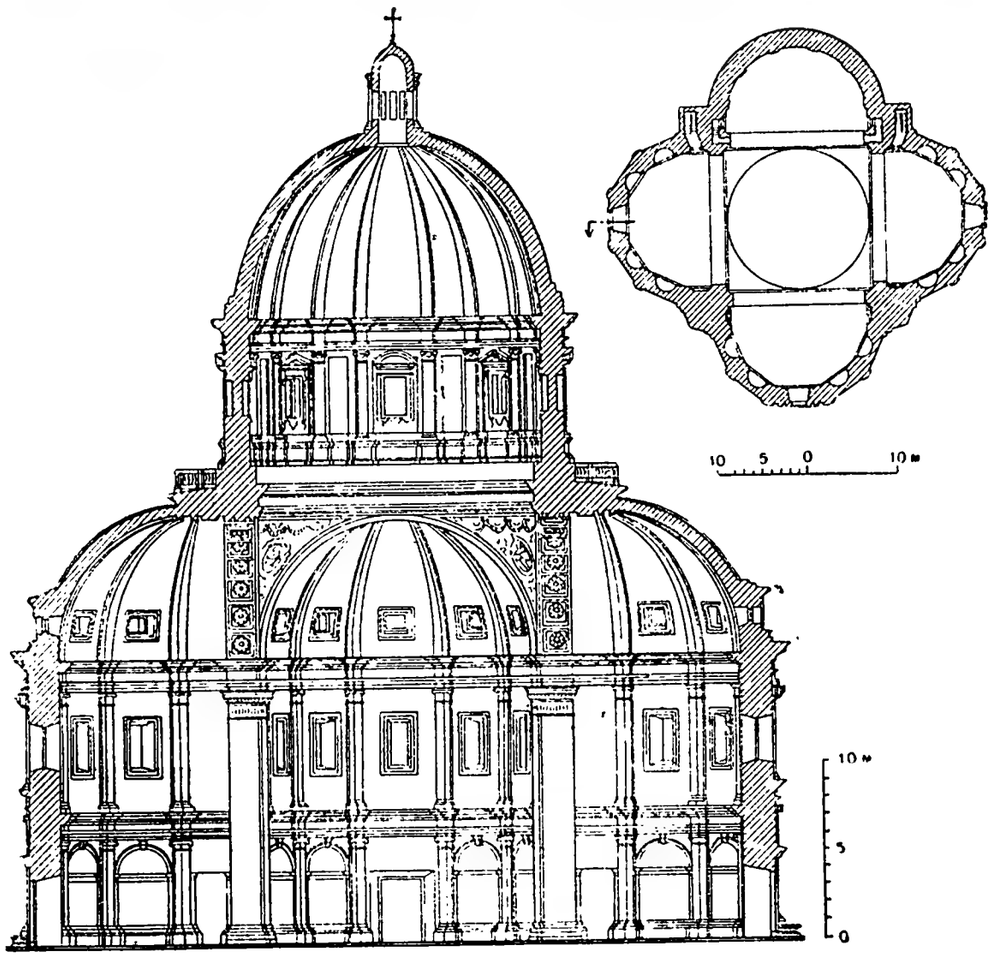
31. Центрические постройки конца XV в. *1* — Павия. Церковь Санта Мария Короната (ди Канепанова), 1492 г.; *2* — Лоди. Церковь Санта Мария Инкороната, 1488 г.; *3* — Крема. Церковь Санта Мария делла Кроче, 1490—1500 гг.

Такова церковь Санта Мария Инкороната в Лоди, начатая в 1488 г. местным мастером **Баттаджо,** доведенная до конца Дольчебуоно и Лаццаро Палаццо и увенчанная в 1513 г. куполом Амадео (рис. 31).

Годы рождения и смерти Джованни ди Доменико Баттаджо неизвестны. В 1465—1466 гг. он был занят строительством госпиталя в Лоди, в 1480 г. его имя упоминается в Милане, а с 1487 г. он начал строительство названной церкви в Лоди, где был не только руководителем работ, но и исполнителем терракотовых деталей.

Около 1490 г. Баттаджо участвовал в конкурсе на проект купола Миланского собора, в 1490 г. делал эскизы для церкви Санта Мария делла Кроче в Крема.

Восьмигранное пространство церкви, двухъярусное членение и пластическая раз-



32. Тоди. Церковь Санта Мария делла Консоляционе, 1508 г. Кола да Капрарола

работка его стен почти буквально повторяют сакристию Сан Сатиро. Те же крупные арочные ниши в первом ярусе и парные арки второго яруса, раскрывающиеся в проложенный в толще стены кольцевой обход, такие же изломанные в плане угловые пилястры.

Не меньшее сходство с миланской сакристией имеет и церковь Санта Мария Короната в Павии (1492 г.), план которой приписывают Браманте (рис. 31).

Свободно стоящая центрическая композиция, усложненная четырьмя квадратными капеллами, была еще раз использована Баттаджо для церкви Санта Мария делла Кроче в Крема (1490—1500 гг.); изобильная деталировка в чисто ломбардском вкусе и венчающая барабан традиционная арочная галерея, скрывающая купол, свидетельствуют о глубоко укоренившихся эстетических склонностях этого мастера.

В ряду других центрических сооружений, появившихся в Милане и Ломбардии в конце XV и начале XVI вв., следует назвать церковь Мадонна ди Кампанья около Паланцы, церковь делла Пассионе, построенную **Кристофоро Солари**, церковь Сан Маурицио в Милане, построенную **Дольчебуоно** и собор в Комо (начат в 1519 г.), возведенный братьями Томазо и Джакопо Родари в декоративном стиле Амадео (но апсида, построенная Кристофоро Солари, имеет черты монументальности, свойственной сооружениям следующего периода). К этому же кругу сооружений относится и капелла Тривульцио в Милане (1518 г.), построенная **Брамантино.**

Дольчебуоно Джан Джакопо (около 1440—1504 гг.) — миланский архитектор. Вел работы в миланском соборе (с 1472 г.); с Амадео выиграл конкурс на проект купола (1490 г.); с Браманте разрабатывал план собора в Павии (с 1488 г.). Участвовал в строительстве павийской Чертозы и собора (до 1503 г.), церкви Инкороната в Лоди (1489 г.) церкви Сан Маурицио в Милане.

Кристофоро Солари, прозванный Гоббо (около 1460—1527 гг.), являющийся в большей мере скульптором, чем архитектором, принадлежит, в отличие от своего однофамильца Гуинифорте Солари, к последователям Леонардо и Браманте (см. стр. 148).

Отправившись в 1489 г. в Венецию, он возвратился в 1495 г. в Милан для работы над павийской Чертозой. В 1501 г. был назначен скульптором Миланского собора. В 1512 г. выполнил модель двора церкви Санта Мария Пресso Сан Чельсо, а в 1513 г. — модель апсиды собора в Комо (с Томмазо Родари). С 1519 г. Кристофоро Солари был назначен архитектором Миланского собора.

Бартоломео Суарди, прозванный Брамантино (около 1465—1536 гг.), работал главным образом в

Милане в качестве живописца. В 1508 г. был в Риме. Капелла Тривульцио — его единственная достоверная архитектурная работа.

Одним из наиболее простых и вместе с тем гармоничных примеров центрических сооружений этого времени является церковь Санта Мария делла Консоляционе в Тоди (Умбрия, начата в 1508, в основном закончена к 1534 г.; рис. 32). Ее совершенно уравновешенная центрическая композиция, пожалуй, с наибольшей полнотой воплощает идеи, отразившиеся в рисунках Леонардо да Винчи.

Строительство церкви, планы которой еще с XVI века приписывали Браманте, велось местным мастером Никола ди Маттеуччо, прозванным **Кола да Капрарола.**

Кола да Капрарола известен с 1494 г.; первоначально он работал с Антонио да Сангалло Старшим в Чивита Кастеллана (1494 г.) и в Непи (1499 г.). С 1508 г. — строил церковь в Тоди. В 1512—1515 гг. перестраивал собор в Фолиньо, в 1518 г. руководил строительством укреплений в Порто Эрколе у Монте Арджентарио (по поручению Агостино Киджи).

В связи с затянувшимся строительством церкви в Тоди упоминаются имена Антонио да Сангалло (Мл.), Перуцци, Виньолы, Алесси.

Благодаря точному, на редкость стройному и ясному соответствию единого внутреннего пространства и его архитектурной оболочки, свободной от всяких дополнительных, затемняющих структуру деталей, сооружение производит удивительно органичное впечатление.

Первыми значительными памятниками нового стиля в Вероне, Падуе и Брешии — в городах, судьба которых в XV в. отразила непрекращавшуюся борьбу между Миланским герцогством и Венецией и которые к концу этого периода приобрели под властью последней относительное спо-

33. Верона. Палаццо дель Консильо, 1486—1493 гг. Фра Джокондо

койствие и самостоятельность, — были здания городских властей. В их архитектуре, сохраняющей некоторые локальные черты, северная (ломбардская и венецианская) декоративность проявлялась гораздо сдержаннее, сочетаясь с новой для этих областей ясностью и строгостью композиции. Однородные требования определили единый тип: двухэтажное здание с большой открытой лоджией в первом этаже и залом заседаний — во втором, решенном особенно парадно (этот тип наметился в XIII в.).

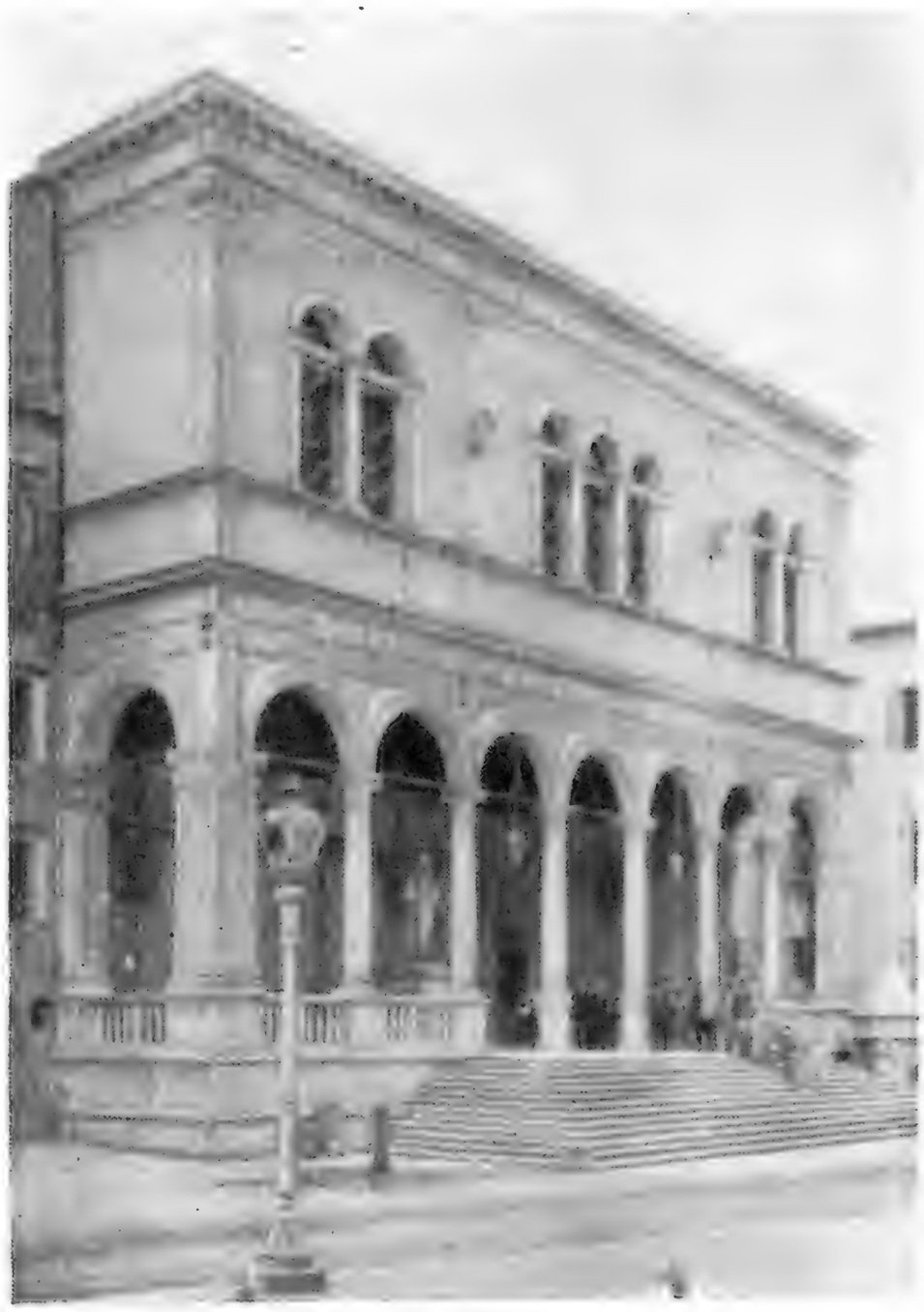
Палаццо дель Консильо в Вероне (1486—1493 гг.), построенное **Фра Джокондо** при традиционном расположении основных помещений, имеет элегантный, праздничный, по-венециански живописный мраморный фасад, покрытый резьбой и росписями (рис. 33).

Джованни да Верона, францисканский монах, известный под именем Фра Джокондо, родился в Вероне около 1433 г., умер в Риме в 1515 г. Документальные свидетельства о выполненных им сооружениях отсутствуют.

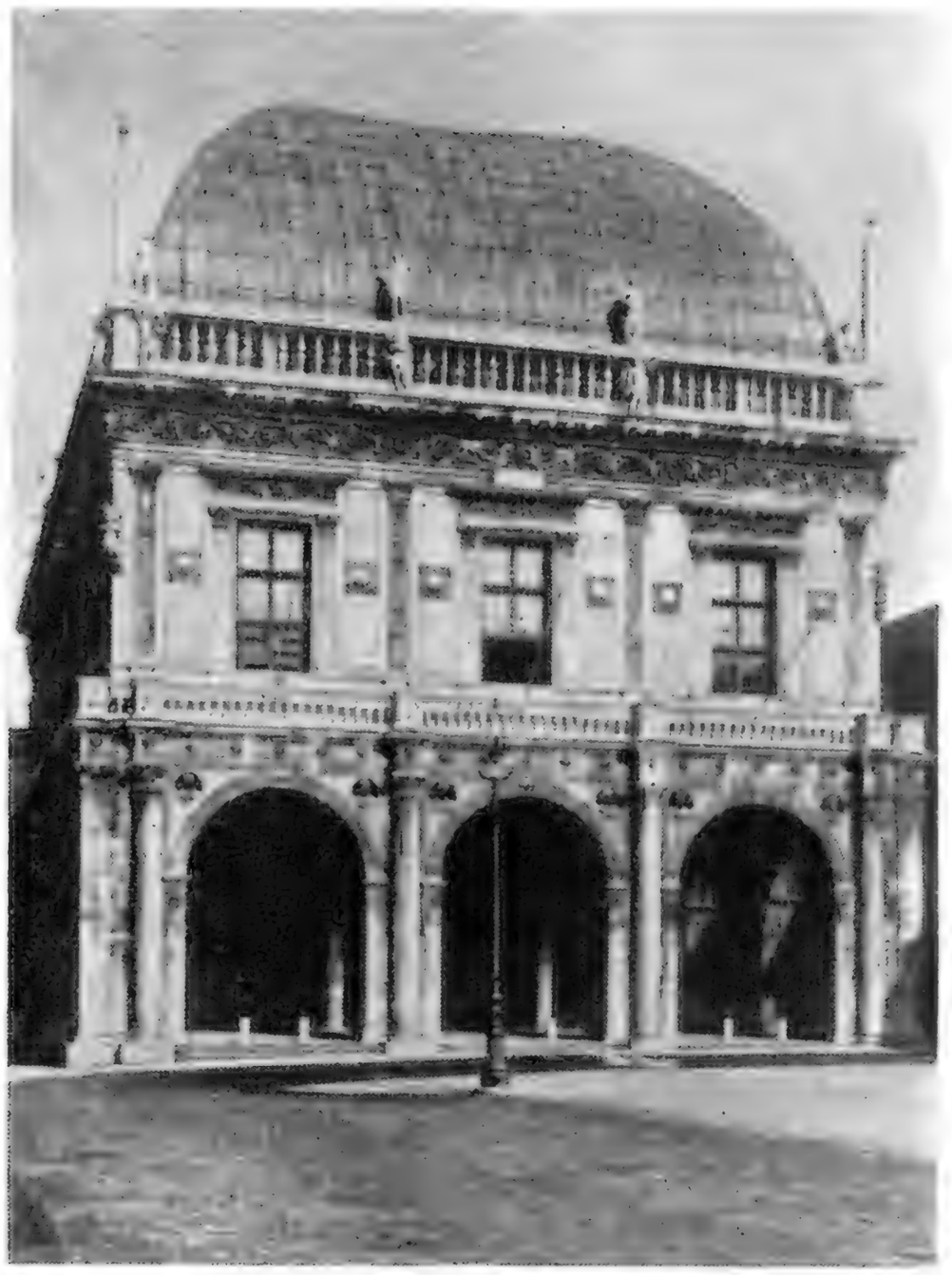
Помимо комментирования изданного им Витрувия Фра Джокондо занимался математикой, теорией пропорций, мостами, военной архитектурой (укрепления в Тревизо и Падуе). Ему приписывают лучеобразные бастионы, усовершенствованные позже Санмикели и Вобаном. Им же была разработана планировка района Риальто в Венеции и составлен проект самого моста Риальто, выполненного позднее Антонио да Понте и Скарпаньино, а также моста Нотр-Дам в Париже (приписываемого некоторыми авторами неизвестным каменщикам).

Во время работы в Риме Фра Джокондо выполнил проект собора св. Петра и занимал должность хранителя древностей.

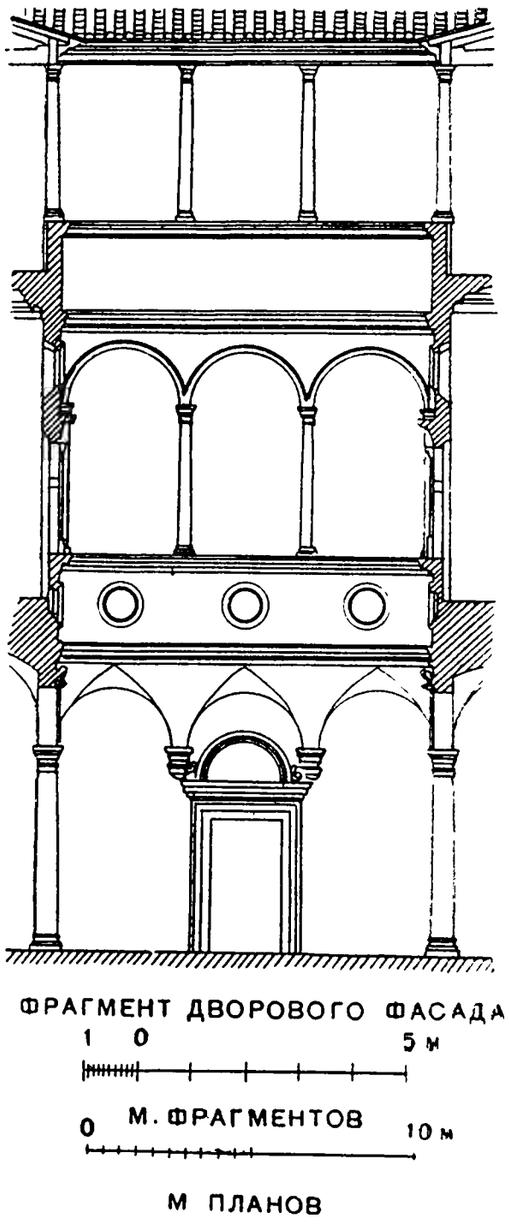
Фра Джокондо, один из первых почитателей и комментаторов Витрувия (скульптурное изображение которого помещено наверху фасада в одном ряду со статуями выдающихся веронцев), обнаруживает не только глубокое знакомство с античной ордерной системой, но и ее творческое, свободное понимание. Используя ордер в композиции фасада, мастер придает ведущую роль стене, а тем самым и всему главному (второму) этажу, включающему зал совещаний Совета. Пилястры, членящие стену

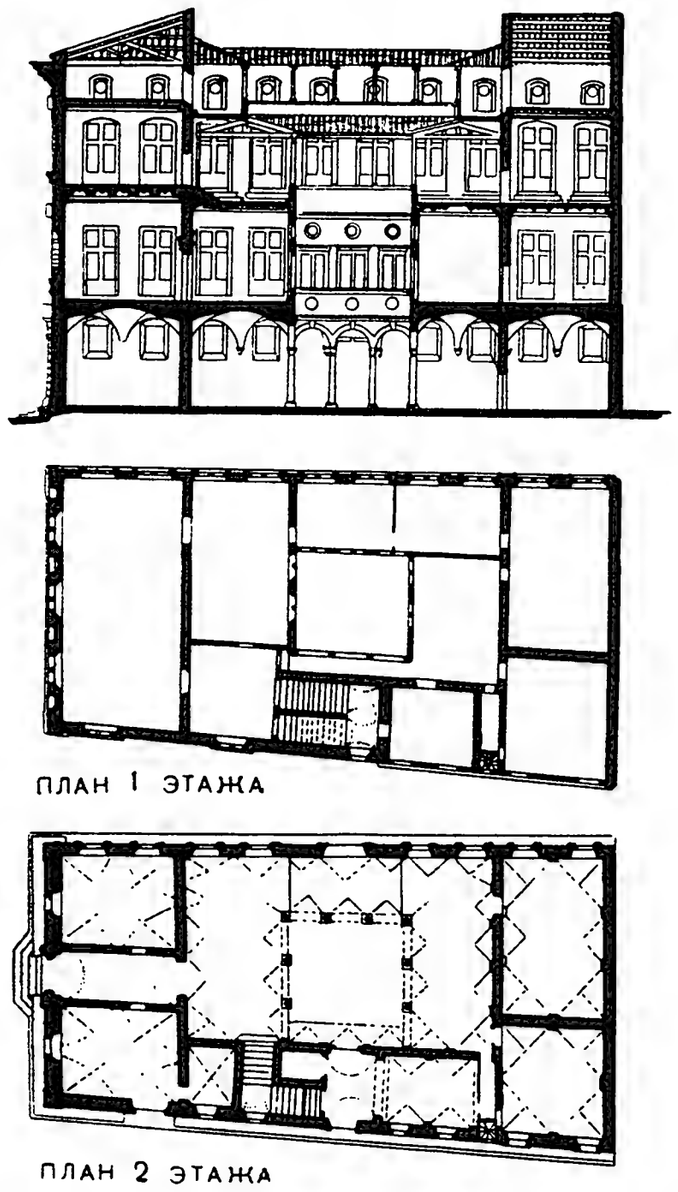


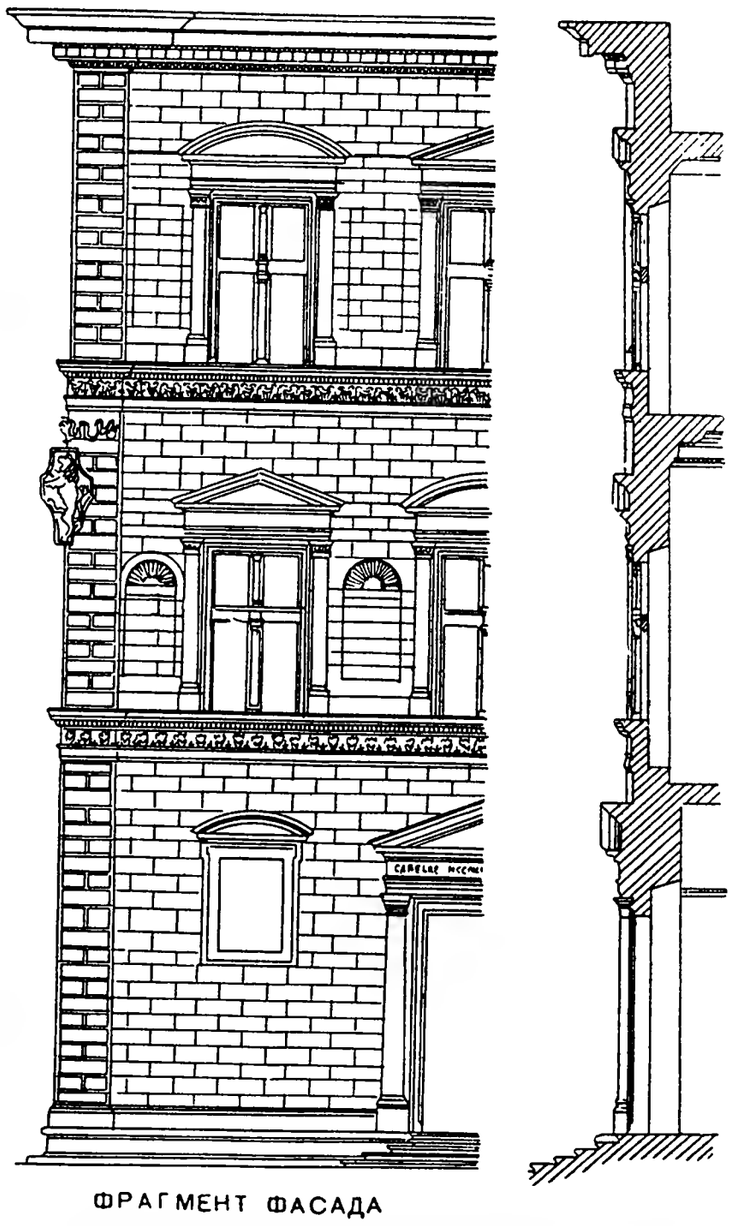
34. Падуя. Лоджия дель Консильо, 1498—1523 гг



35. Брешия. Палаццо Комунале, начат в 1492 г.







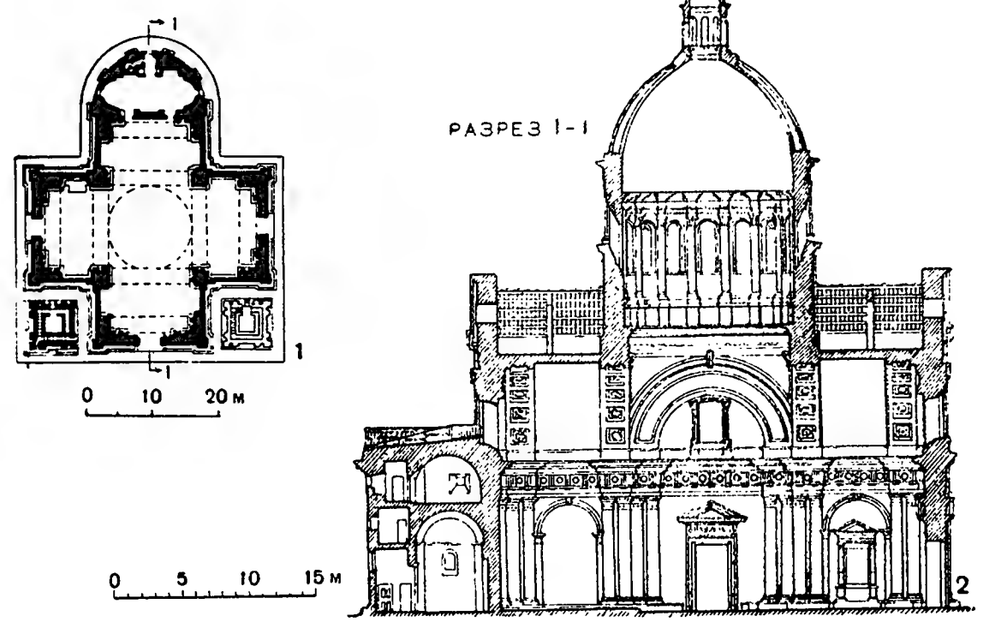
и подчиненные ей, служат зодчему для того, чтобы ограничить по концам и отметить середину нижнего портика. Обработанный пилястрами столб посредине портика говорит о том, что мастер стремился не центрировать композицию, но подчинить ее окружению.

Лоджия дель Консильо в Падуе (рис. 34), начатая в 1498 г. Аннибале Маджи и оконченная на протяжении первой четверти XVI в., общим характером фасада из белого известняка явно напоминает традиции романского периода, определившие в значительной мере облик всего города. Но композиция фасада уже переведена на язык античных архитектурных форм: верхний этаж расчленен пилястрами, подчиненное значение которых по отношению к стене выражено в их широкой расстановке и раскреповках.

Палаццо Комунале (или Лоджия) в Брешии (рис. 35) — наиболее строгое и монументальное сооружение этой группы. Начатое в последнем десятилетии XV в., оно было закончено лишь в середине XVI в. (возможно, при участии Сансовино) и перестраивалось в XVIII и XX вв.

Мощные, широко раскрытые аркады глубокого портика (в отличие от двух упо-

36. Флоренция. Палаццо Бартолини, 1520 г. Баччо д'Аньоло



37. Монтепульчано. Церковь Мадонна ди Сан Бьяджо, 1518—1529 гг. Антонио да Сангалло Старший

мянутых выше сооружений) лишь чуть приподняты над уровнем площади. Пластика строго классических аркад усилена коринфскими полуколоннами и кругами в тимпанах арок, в которых были установлены бюсты римских императоров. Второй этаж здания, выполненный из белого мрамора, имеет иной характер благодаря лизенам из цветного мрамора, а также тончайшей резьбе, покрывающей пилястры, фризы главного карниза и оконные наличники.

Наряду с этим в Брешии можно отметить и сооружения, в композиции которых нет тектонической ясности, а формы античной архитектуры используются лишь как элемент изобильного декора.

Такова церковь Санта Мария деи Мираколи в Брешии, построенная, как полагают, по проекту **Антонио Пурленго** (1488 г.; разрушена в 1944 г.). Своды и купола над четырехстолпным планом распределены зодчим явно без понимания композиционных свойств этих форм: четыре купола акцентируют крайние ячейки по главным осям плана, тогда как его центр перекрыт таким же сводом, как и угловые секции. Отсутствие подчеркнутого пространственного центра в церкви лишило замысел единства.

Удачнее другое произведение того же А. Пурленго — лоджия Монте ди Пьета (ломбард) в Брешии (конец XV—начало XVI в.). Это сквозная аркада крытого перехода между двумя зданиями на пьяцца делла Лоджа. В этом изящном сооружении, облицованном белым и цвет-

ным мрамором и покрытом тончайшей резьбой, ломбардские традиции удачно сочетаются с венецианскими.

Флоренция была лучше подготовлена к восприятию «классического» римского стиля, завершившего начатые в ней за сто лет до того искания. Этот стиль развивал здесь **Баччо д'Аньоло,** а также два представителя семьи Сангалло: Джан Франческо и Антонио Старший.

Баччо д'Аньоло (1462—1543 гг.) флорентийский архитектор и резчик по дереву. С 1507 г. строил обходную галерею у основания купола Брунеллеско в соборе Санта Мария дель Фьоре, работа над которой неоднократно прерывалась. В 1516 г. был привлечен к проектированию фасада для церкви Сан Лоренцо и выполнил по рисункам Микеланджело его деревянную модель. Выстроил во Флоренции несколько дворцов. Небольшое палаццо Бартолини (1520—1529 гг., рис. 36) — характерный пример его творчества.

Антонио да Сангалло Старший принимал деятельное участие во многих крупнейших архитектурных начинаниях конца XV и начала XVI столетий.

Антонио Джамберти да Сангалло Старший (1455—1534 гг.) — брат Джулиано — архитектор, скульптор, инженер, родился во Флоренции, умер там же. Как архитектор и инженер долгое время работал вместе с братом, а затем самостоятельно, главным образом во Флоренции и других городах Тосканы. Основные архитектурные работы: церковь Сантиссима Аннунциата в Ареццо (1506 г.), лоджия на площади Сантиссима Аннунциата во Флоренции (1517 г.), церковь Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано (1518—1529 гг.) и каноникат при ней (1529 г.). В Монтепульчано им выстроены также (с 1518 г.) дворцы: Таруджи (или палаццо Нобиле), Контуччи, Червини, дель Пекора, а также фонтан на главной площади и рыночный портик; в Монте Сан Савино — палаццо Комунале. Из многочисленных фортификационных построек мастера наиболее важна крепость в Чивита Кастеллана, законченная Антонио да Сангалло Младшим.

Одной из первых построек да Сангалло, в которой некоторые черты еще напоминают о Брунеллеско, является церковь Санта Аннунциата в Ареццо, трехнефная базилика с трехчастным нартексом, трансептом и куполом над средокрестием. Но массивные опоры купола, мощные архивольты подпружных арок, тяжелые цилиндрические своды центрального нефа и концов трансепта, отсутствие концентрических арок, дифференцирующих и облегчающих плоскости стен, делают архитектурный облик интерьера церкви более тяжелым, грузным, чем у Брунеллеско. Ордерные формы воспринимаются как монументальные пластические членения стен, поддерживающих своды.

Сильнее сказался отход мастера от легких архитектурных форм кватроченто в церкви Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано, произведении, которое в хронологическом и в стилистическом отношениях принадлежит к первой четверти XVI столетия (рис. 37).

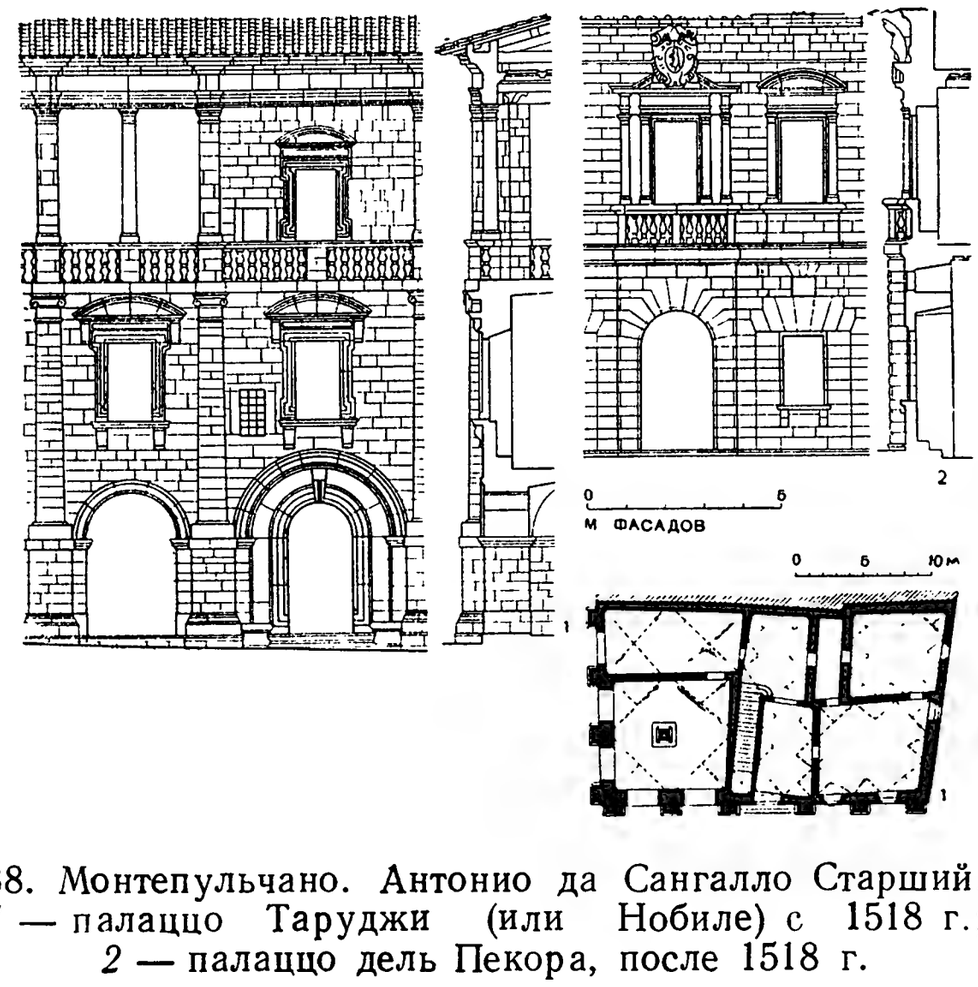
Так же, как и его брат Джулиано в церкви Мадонна делле Карчери в Прато, Антонио да Сангалло кладет в основу композиции церкви равносторонний греческий крест. Однако, стремясь выделить один из фасадов как главный, зодчий удлиняет противоположную входу ветвь креста с хором, завершая ее полукруглой апсидой с алтарным помещением; чтобы еще сильнее подчеркнуть значение главного фасада и основное движение по продольной оси церкви — от входа к алтарю, фасад фланкирован двумя свободно стоящими (по средневековой традиции) колокольнями в виде многоярусных башен, завершенных восьмигранными шатрами (одна башня недостроена).

Интерьер церкви при всей его простоте обладает большой пластической выразительностью, которую сообщает ему сложная система горизонтальных и вертикальных членений стен, сдержанность деталей и крупный масштаб архитектуры. Введение высокого барабана, одного из первых в архитектуре Возрождения барабанов не скрытых снаружи галереей, позволило не только хорошо осветить подкупольное пространство, но и подчеркнуть центрическую собранность формы; выявить глубину подкупольного пространства, сделать объемную композицию церкви и ее силуэт более стройными.

Безусловно, сильное влияние на Антонио да Сангалло имело творчество Браманте. В проекте собора св. Петра Браманте можно видеть тот же прием квадратных многоярусных колоколен по бокам главного входа, сферический купол в центре.

В церкви Мадонна ди Сан Бьяджо получил наиболее полное выражение круг идей, который был связан в первой четверти XVI в. с разработкой проблемы центрально-купольного храма и церковного фасада, в частности с собором св. Петра в Риме.

Антонио да Сангалло участвовал в конкурсе на проект собора св. Петра в Риме, отстаивая и развивая идею центрической



38. Монтепульчано. Антонио да Сангалло Старший. *1* — палаццо Таруджи (или Нобиле) с 1518 г.; *2* — палаццо дель Пекора, после 1518 г.

композиции Браманте; у Браманте, вероятно, он заимствовал и прием расположения башен по углам церкви.

Дворцы, построенные Антонио да Сангалло в Монтепульчано, дают наглядное представление об изменениях, происшедших в этом архитектурном типе (рис. 38, 39). Большинство построенных Антонио да Сангалло городских особняков имеет два этажа. В отличие от богатых флорентийских палаццо, их планировка более скромна — нередко отсутствует внутренний двор, жилые помещения владельца и его семьи находятся главным образом во втором этаже по соседству с парадными помещениями. В этом сказывается более скромный жизненный уклад светской и духовной знати небольшого провинциального городка.

Тем разительнее архитектурный контраст представительного и подчеркнуто светского облика этих небольших сооружений с суровыми флорентийскими палаццо раннего кватроченто. Он достигается строгой «классической» композицией фасадов, широко использующей античную ордерную систему (в том числе и «большой» ордер, охватывающий два этажа), применением сильно выступающих ордерных наличников окон и дверей, четко проведенной градацией рустованной кладки облегченных кверху стен, словом, всем арсеналом средств архитектурной выразительности, почерпнутых из античного римского зодчества.

Таковы палаццо дель Пекора в Монтепульчано и палаццо дель Монте (там же), второй этаж которого расчленен ордером

39. Монтепульчано. Палаццо Таруджи (или Нобиле) и палаццо Червини

ионических пилястр на пьедесталах. В палаццо Нобиле в Монтепульчано введены широкие, раскрытые на улицу, угловые лоджии на первом и третьем этажах. Здание снизу доверху расчленено ордером пилястр и ордерными столбами, раскрепованными по всей их высоте вплоть до венчающего карниза. По характеру архитектуры близка к палаццо Нобиле другая постройка мастера в Монтепульчано — каноникат церкви Сан Бьяджо.

Антонио да Сангалло Старший не был архитектором переходного периода, как его брат Джулиано, в чьих произведениях еще не завершилась борьба новых и старых тенденций. Его творчество отличается большой цельностью и должно быть отнесено к зрелому классическому стилю Возрождения.

ГЛАВА III

АРХИТЕКТУРА ИТАЛИИ 1520—1580 гг.

1. АРХИТЕКТУРА РИМА

Поступательное развитие передового итальянского искусства и архитектуры обрывается в XVI в. под влиянием давно назревших исторических перемен. Экономический упадок Италии, не выдержавшей конкуренции с молодой промышленностью североевропейских стран и оставшейся в стороне от новых путей мировой транзитной торговли, политическая раздробленность страны, сделавшая ее легкой жертвой иноземных завоевателей, — все это положило конец свободным республикам итальянских городов, вместо которых возникли небольшие государства монархического типа. В экономике, а вместе с тем и в общественной жизни значительно укрепились позиции реакционно настроенных крупных феодалов-землевладельцев. Социальные достижения городских коммун исчезли под напором нараставшей феодальной и церковной реакции, а передовая демократическая идеология вытеснялась новой аристократической культурой, складывавшейся при дворах абсолютистских властителей.

Естественно, что политические условия не замедлили сказаться и на итальянском зодчестве. И хотя свойственные ему прогрессивные тенденции вовсе не были полностью сломлены, оно обнаружило признаки глубокого внутреннего перелома. В отличие от функциональной, идейной и стилистической однородности итальянской архитектуры в первой четверти XVI в. ее дальнейшее развитие представляет собой сложный и противоречивый процесс, по-разному протекавший в главнейших центрах строительной деятельности 1530—1580 гг., — в Риме, Флоренции и Венеции.

Этот перелом наступил ранее всего в средней Италии, где был отмечен двумя трагическими событиями: разграблением Рима («Сакко ди Рома», мая 1527 г.), захваченного испанскими солдатами и немецкими ландскнехтами германского императора Карла V, и гибелью Флорентийской республики, восставшей против деспотического правления Медичи, поддержанного той же армией.

Катастрофа 1527 г. нанесла непоправимый удар культуре Возрождения в Риме. Отныне папство в политическом отношении ничем не отличалось от других феодальных властителей Италии, находившихся под контролем Габсбургов. Но вынужденное примириться с крушением своих политических притязаний папство тем сильнее стремилось укрепить свое могущество в качестве духовного руководства католической церкви и желанного идеологического союзника абсолютизма в борьбе с Реформацией, под флагом которой нарождавшаяся буржуазия все громче и громче заявляла о своих правах в разных концах Европы.

Борьба с протестантизмом отныне определяла и политику Рима, и формы господствующей идеологии. Учитывая опасное влияние новых идей на сознание народных масс, задыхавшихся под пятой итальянских и иноземных деспотов, высшая иерархия принимала решительные меры для того, чтобы приспособить католицизм к новым условиям, найти новые, более действенные методы религиозной дисциплины и пропаганды. Была проведена реорганизация цер-

кви, укреплявшая ее мощный централизованный аппарат с папой во главе и завершенная постановлениями Тридентского собора (1545—1563 гг.). Возродилась деятельность инквизиции, установившей жесткую духовную цензуру и издавшей в 1559 г. первый список запрещенных книг. Для широкой пропаганды католичества и борьбы с его противниками был создан новый монашеский орден иезуитов (1540 г.), сразу же превратившийся в международную воинствующую организацию, которая, проникая во все поры общественной жизни, приобрела огромное влияние на политику большинства католических государств и прежде всего на политику самой папской курии.

Отныне на папском престоле восседали не вояки типа Юлия II и не гуманисты типа Льва X, а инквизиторы типа Павла IV, испанца по происхождению. Со времени его правления, со второй половины XVI в., тон в Риме задавал испанский двор с его мрачным ханжеством и тупым церемониалом. По нему равнялись и дворы всех других итальянских властителей. Идеалом человека стал уже не гуманист, а чопорный и чванливый, одетый во все черное испанский гранд.

Изменялось место, занимаемое художниками и зодчими в обществе. Отошел в прошлое универсализм великих мастеров XV — начала XVI вв. Между учеными и художниками образовалась пропасть, отныне разделявшая глубоко чуждые друг другу специальности.

Ученые либо возвращались в лоно университетов, где снова возрождалась средневековая схоластика, либо уходили в «подполье», всячески стараясь скрыть от зорких глаза инквизиции свои научные интересы, караемые как опасное вольнодумство. Художники и зодчие постепенно превращались в придворных «маэстро» или «профессоров», которым научные изыскания старого Леонардо показались бы никчемными чудачествами и опасными забавами.

В такой обстановке, начиная с 30-х годов XVI в., слагалась художественная культура Рима и его зодчество. Несмотря на то, что оно на первых порах разрабатывало прежние типы сооружений, было утеряно единое направление и глубина идейно-художественного содержания. Характерной чертой стало сосуществование и одновременное развитие нескольких течений (направлений, школ), обусловленных глубокими сдвигами во всех областях жизни и в мировоззрении общества.

Жизненность гуманистических традиций Возрождения с наибольшей силой сохранилась в творчестве старшего поколения. Многие из этих мастеров покидали Рим и в поисках заказов и более благоприятной обстановки переезжали в Северную Италию. Так, Джулио Романо, ученик Рафаэля, обосновался в Мантуе, Алесси, ученик Микеланджело, — в Генуе, Санмикели и Сансовино, ученики Браманте, — в Вероне и в Венеции, где развивали передовые архитектурные традиции применительно к новым проблемам дворцовой архитектуры, общественных сооружений и ансамблей, подготовив почву для Палладио, единственного представителя нового поколения, в творчестве которого архитектура итальянского гуманизма пережила свою последнюю предзакатную вспышку.

Другие зодчие того же поколения, например Перруци и Антонио да Сангалло Младший, возвратившись в Рим, пытались здесь приспособиться к новым требованиям, тогда как Микеланджело, творчество которого само по себе представляет целое течение, непримиримо боролся за высокие идеалы своей молодости. Тяжело переживая безнадежность этой борьбы, он отобразил ее трагизм, внеся в архитектуру новые, дотоле ей не свойственные, элементы напряженной пластической выразительности, скрытой динамики и драматического столкновения внутренних сил.

Архитекторы младшего поколения, формировавшиеся уже во второй четверти XVI в. и позднее, в полной мере ощутившие последствия потрясшего Италию кризиса и нараставшей феодально-католической реакции, пытались уйти от противоречий жизни в замкнутую сферу утонченного эстетизма. Обслуживая феодально-аристократическую верхушку, они строили преимущественно дворцы и виллы — изысканную архитектуру, внешне сохранившую признаки зрелого стиля Возрождения, но утерявшую его глубокое гуманистическое содержание. Эти архитекторы (Вазари, Амманати и Буонталенти) были особенно восприимчивы к подавлявшему их влиянию Микеланджело. Они стремились к индивидуальной неповторимости, субъективизму и оригинальности своих сооружений, отдавая предпочтение личному почерку или «манере» пе-

ред реалистически содержательными, но типически обобщенными, а потому и более единообразными приемами композиции «классического» зодчества начала века. Отсюда название «маньеристы», укрепившееся за этими мастерами, для которых характерны декоративно-стилизаторская деформация приемов и форм классической архитектуры, любовь к сценическим эффектам (проявившаяся особенно сильно в виллах и садово-парковых композициях) и контрастное противопоставление всех элементов архитектуры (подробнее о термине «маньеризм» см. стр. 48).

Многие черты маньеризма можно наблюдать и у других мастеров того времени. Не говоря уже о Джулио Романо, у которого эти черты с течением времени настолько усилились, что некоторые историки архитектуры не без основания причисляют его к маньеристам, — особенности этого течения заметны даже у таких ревностных блюстителей классических традиций, как Перуцци или Виньола. Последний вообще не подходит ни под одну из намеченных выше категорий. В этом, по-видимому, сказалось влияние окружавшей его обстановки: Виньола строил преимущественно в Риме, где в 1540-х годах аристократическая культура запоздалого патрицианского гуманизма и академической учености оказала сильное влияние и на архитектуру.

В то время церковь и даже инквизиция еще относились терпимо к гуманистам, любителям филологии и античной археологии, поскольку, разумеется, их деятельность оставалась в пределах этих узких интересов и не затрагивала общих вопросов мировоззрения и религии. Сохранялся и прежний тип мецената-гуманиста вроде кардинала Александра Фарнезе, покровительствовавшего Виньоле и Вазари.

В Риме наблюдался повышенный интерес к истории и археологии, стремление осмыслить возрождение античности и понять его исторические корни, попытка создать на основе истории и археологии теоретическое обоснование и каноны классического искусства. Таковы прежде всего вышедшие первым изданием в 1550 г. «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», составленные живописцем и архитектором Джорджо Вазари. Это первая научная история искусств, для которой автор объездил всю Италию и собрал огромный документальный материал. Она излагает историю мирового искусства как единый процесс развития реализма, завершившийся в недосягаемых, по мнению автора, творениях Рафаэля и Микеланджело. Несмотря на многочисленные ошибки и пристрастные оценки, эта книга остается и поныне основным источником для истории итальянского искусства за время от Чимабуэ, учителя Джотто, до Микеланджело; ее основная концепция оказала огромное влияние на позднейшую науку. Тенденция к историзму и канонизации выразилась в Риме в создании Витрувианской академии. Основанная в 30-х годах, она просуществовала, правда, недолго, но участники ее, в том числе Перуцци и Виньола, поставили себе грандиозную задачу создания исчерпывающего комментированного издания Витрувия и монументального издания описаний и обмеров античных памятников. Стремление теоретически осмыслить весь накопленный архитектурный опыт породило также трактаты Серлио, Виньолы, Палладио и «Комментарий к Витрувию», написанный Даниеле Барбаро (1565 г.) при ближайшем участии Палладио в качестве рисовальщика и консультанта.

Одним из наиболее деятельных архитекторов, работавших в Риме в 1530-х гг., был **Антонио да Сангалло Младший.**

Антонио (Кордиани) (1483—1546 гг.), родившийся во Флоренции, был сыном сестры Джулиано и Антонио да Сангалло Старшего. Первоначально он учился у своих дядей. Переехав в 1503 г. в Рим, поступил в мастерскую Браманте.

К его многочисленным работам в Риме принадлежат церкви Санта Мария ди Лорето (1507 г.), Сан Луиджи деи Франчези, Сан Джованни деи Фьорентини (1519 г., барочный фасад относится к XVII в.), Санта Мария ди Монсеррато (не закончена), палаццо Балдассани (между 1510 и 1515 гг.), палаццо Фарнезе (1513—1534 гг.), проект дворца для Льва X, банк Сан Спирито (1523—1524 гг.), собственный дом—позднее палаццо Саккетти (1543 г.).

В 1516 г. Антонио да Сангалло Младший был назначен помощником архитектора на строительстве собора св. Петра; с 1538 г. — руководил строительством.

К важнейшим фортификационным работам мастера относятся: крепость в Чивита Веккиа (около 1515 г.), укрепления в Парме (1525 г.), Пьяченце (1530 г.), Фортецца да Бассо (1534—1537 гг.), «нижние» укрепления Флоренции (1534 г.), крепостные работы в Анконе, Непи (1537 г.), Перудже (1540—1543 гг.) и др. В последние годы жизни он вел также инженерные работы по водоснабжению Орвието и устройству канала около Терни.

К градостроительным работам Антонио да Сан-

1. Чивита Веккиа. Форт, с 1515 г. Антонио да Сангалло Младший и Микеланджело

галло относится проект планировки и укреплений Кастро (1534—1542 гг., город разрушен в 1649 г.), прокладка и спрямление некоторых римских улиц (Кондотти, Бабуино и др.), которые, однако, были закончены много позже.

Значительное место в деятельности Антонио да Сангалло Младшего занимают фортификационные работы. Мастер прекрасно учитывал требования новой тогда науки — баллистики, а также наиболее рациональную расстановку артиллерийских орудий для максимальной их действенности. В планах крепостей, разработанных Антонио да Сангалло, звездообразная форма с выступающими бастионами наилучшим образом отвечала требованиям обороны того времени.

В 1521 г. мастером совместно с Перуцци были разработаны планы замка Капрарола (строившегося в дальнейшем Виньолой). Замок имеет форму правильного пятигранника, его углы закреплены у основания бастионами (см. стр. 234).

Одним из выдающихся произведений фортификационного искусства является крепость в Чивита Веккиа (рис. 1), над которой работали также Браманте и Микеланджело.

Впечатление неприступности этого приземистого, прочно поставленного на плоском, низменном берегу укрепления подчеркнуто единственным горизонтальным членением, проходящим через все стены и башни и отмечающим переход от нижней, несколько наклонной плоскости кладки к ее вертикальной части.

Подобно Рафаэлю, Антонио да Сангалло Младший внимательно изучал архитектурное наследие древнего Рима, влияние которого отразилось на общем характере творчества мастера. Отсюда его пристрастие к тяжеловатой, а подчас и прямо грузной монументальности. Влияние позднего Рима сказалось в некоторых излюбленных Антонио композиционных формах — прежде всего, например, в формах триумфаль-

2. Рим. Церковь Санта Мария ди Лорето, 1507 г. Антонио да Сангалло Младший

ной арки, увенчанной высоким аттиком, столь часто использованных зодчим в проектах церквей, гражданских зданий и надгробий.

Работая с большой группой архитекторов меньшего масштаба, которых Вазари не без язвительности назвал «сангалловской сектой», Антонио успел многое построить, причем уже в первой самостоятельной постройке — маленькой церкви Санта Мария ди Лорето (1507 г., рис. 2), находящейся около Трояновой колонны, — он проявил себя зрелым мастером.

Банк св. Духа (банко ди Сан Спирито), выстроенный Антонио да Сангалло Младшим в 1523—1524 гг. и первоначально предназначавшийся для размещения монетного двора (дзекка), дает первый пример здания с угловым фасадом (рис. 3).

Применив на срезанном углу здания мотив римской триумфальной арки, водруженной, словно на цоколе, на приземистом рустованном первом этаже, Сангалло создал монументальный, исполненный грузной силы образ, вполне отвечавший назначению здания.

Ту же склонность к массивной и несколько грузной монументальности, развивавшую приемы пластической обработки стены, намеченные в некоторых постройках Браманте, Сангалло проявил и в построенных им дворцах. В этой связи следует упомянуть строившийся с 1536 г. собственный дом мастера, известный под названием палаццо Саккетти (рис. 4, 6). Это характерный образец аристократического римского палаццо середины XVI в., своей сдержанной тяжеловесностью предвосхищавший раннее барокко и очень далекий, например, от одновременного палаццо Спада (рис. 7), развивавшего приемы Рафаэля.

Но многие проекты Сангалло так и остались неосуществленными. Самой крупной из этих работ, которой он посвятил больше всего времени, сил и вдохновения, были его проекты собора св. Петра.

3. Рим. Банк св. Духа, 1523—1524 гг. Антонио да Сангалло Младший

4. Рим. Дворцы первой половины XVI в. *1* — палаццо Оссоли; *2* — палаццо Саккетти, 1543 г. Антонио да Сангалло Младший; *3* — палаццо Линотта, до 1524 г. Б. Перуцци или Антонио да Сангалло Младший

Он начал эту работу в 1516 г. при Рафаэле и Фра Джокондо, а в 1520 г. представил папе собственную (сохранившуюся) модель. Подобно Рафаэлю, он развил восточную ветвь крестообразного плана, отходя от центрической схемы Браманте, и включил в композицию две грандиозные колокольни по бокам входного портика. Все фасады сооружения расчленены ордерами на два основных этажа (с одним промежуточным). Ордером обработан и двухъярусный барабан центрального купола. На фасадах многократно повторяется излюбленный мастером мотив триумфальной арки. Все же законченная цельность композиции — не была достигнута. Микеланджело раскритиковал проект, назвав его «готическим».

Наиболее значительное сооружение Антонио да Сангалло Младшего — палаццо Фарнезе (рис. 8—10) — по крайней мере на протяжении трех столетий было образцом для дворцового строительства. Примечательно, что в этом здании сочеталось творчество двух конкурировавших крупнейших мастеров XVI в.— Антонио да Сангалло Младшего и Микеланджело, который был назначен главным архитектором дворца после смерти Сангалло.

Микеланджело принадлежат дверь на балкон, находящийся над центральным входом, и венчающий здание карниз (выполненный по его модели), а также третий ярус внутреннего двора. Выходящая в сад лоджия выполнена Джакомо делла Порта, который и закончил дворец в 1589 г.

5. Рим. Палаццо Линотта

В палаццо Фарнезе получает свое дальнейшее развитие тип флорентийского трехъярусного дворца XV в. Его план — замкнутый прямоугольник с большим квадратным двором посередине. Арочные галереи двора раскрыты в первом этаже по всему периметру, а во втором этаже только на передней и задней сторонах двора, что подчеркивало глубинную ось симметрии (впоследствии и эти галереи были закрыты).

Микеланджело думал развить ансамбль вглубь по этой оси, создав необычную для того времени анфиладную композицию из последовательно сменявшихся помещений и открытых пространств: богатый трехнефный въезд с перекрытой полуциркульным сводом средней частью вел во двор, который соединялся с садом широким проходом с лоджией над ним; от спускавшегося к Тибру сада Микеланджело хотел перекинуть мост к вилле Фарнезине.

Парадные залы дворца, как и обычно,

6. Рим. Палаццо Саккетти. Антонио да Сангалло Младший

7. Рим. Палаццо Спада, 1540 г.

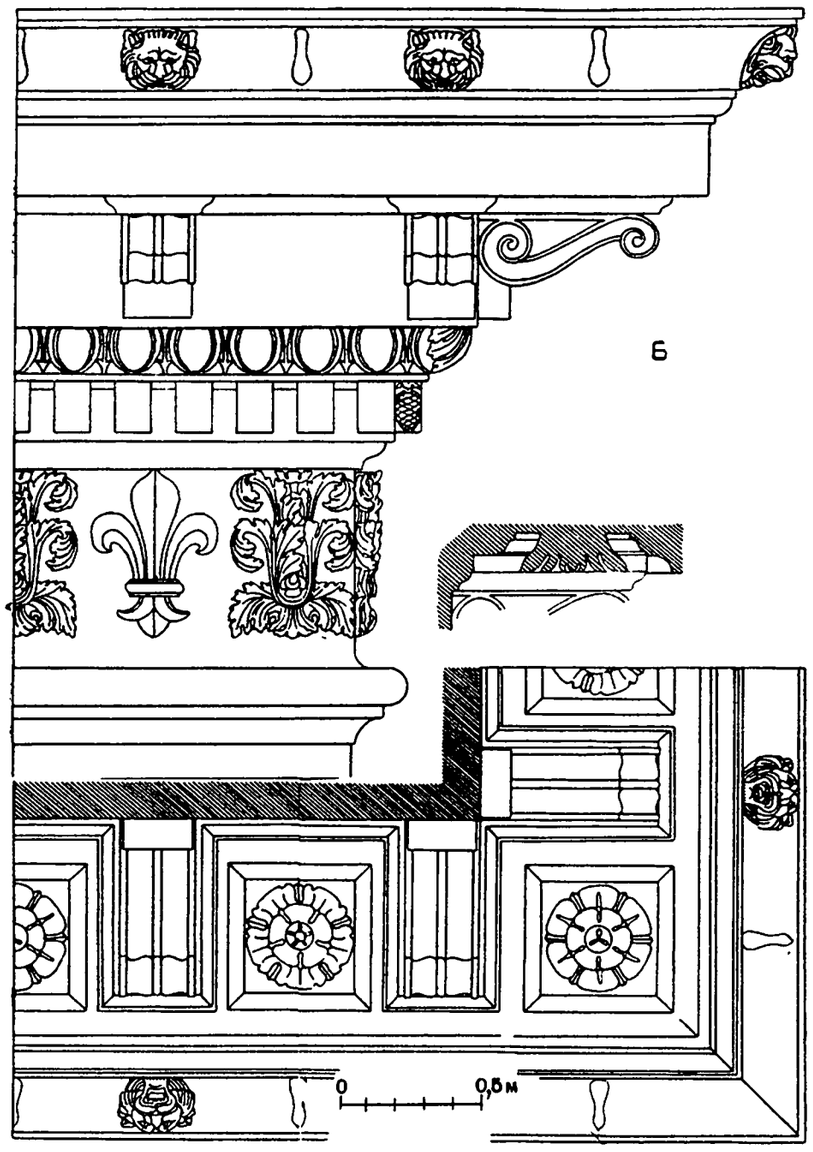
расположены во втором этаже — piano nobile. Двухсветный главный зал занимает левую часть главного фасада (пять крайних окон во втором и третьем этажах). Интерьеры, в которых гладь оштукатуренных стен противопоставлена резному деревянному потолку, в основном проектировал Антонио да Сангалло, заканчивали Микеланджело, Виньола и др.

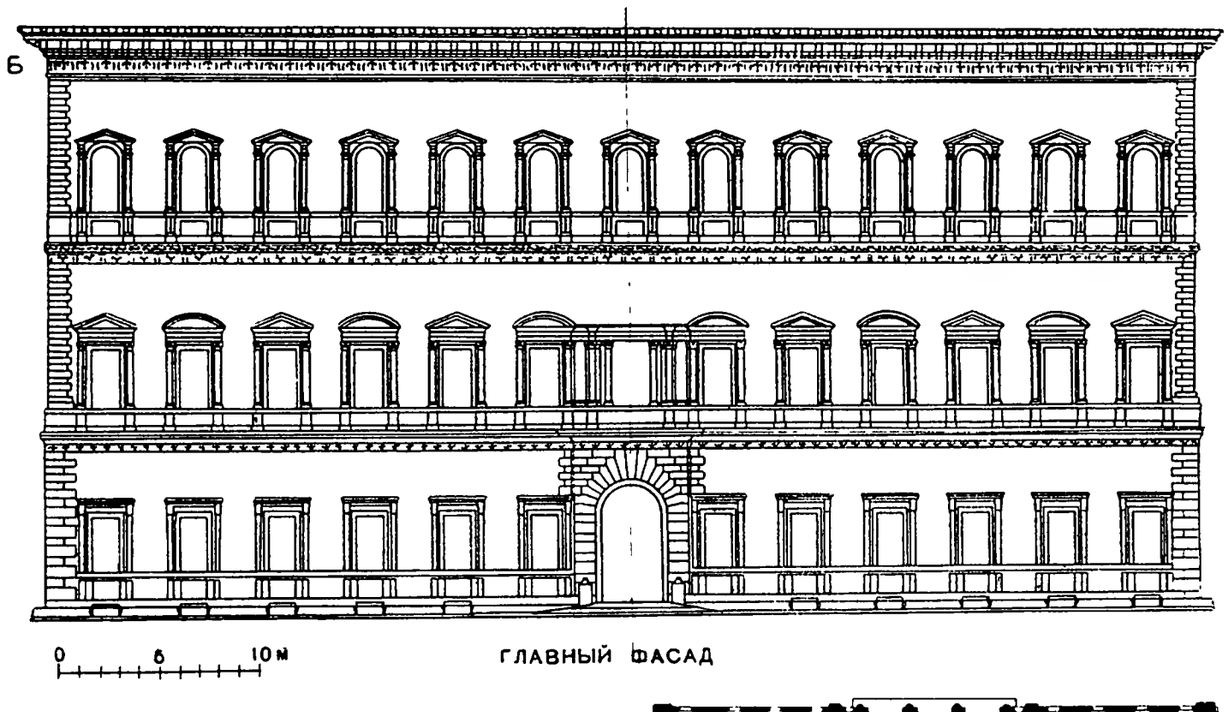
Рядом с главным залом, в левом углу двора, находится парадная лестница, широкие марши которой опираются непосредственно на стены; ее решение можно считать классическим для дворцовой архитектуры XV и начала XVI вв.

Кирпичная стена фасада, на огромной поверхности которой крупные окна, обрамленные сочными ордерными наличниками с чередующимися треугольными и криволинейными фронтонами, кажутся сравнительно небольшими, укреплена по углам травертиновой кладкой с высоким рустом. Эта деталь, перекликающаяся с рустованным травертиновым наличником входной арки, как бы придает прочность и завершенность всей композиции.

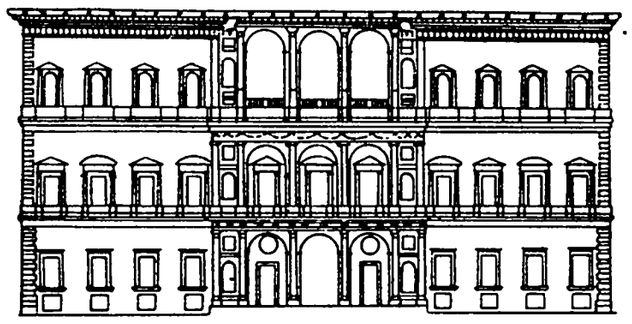
Созданный Микеланджело тяжелый венчающий карниз палаццо является одним из красивейших в дворцовой архитектуре Италии XV и XVI вв. Его размеры необычны для римских дворцов того времени: высота, равная 2,6 *м* вместе с фризом, украшенным геральдическими лилиями рода Фарнезе, составляет $^1/_{11}$ полной высоты фасада (в палаццо Канчеллерии карниз занимает $^1/_{22}$ фасада); значительный вынос — 1,5 *м* — создает глубокую тень, резко отделяющую здание от окружающего пространства. В утяжелении карниза уже сказались барочные тенденции, свойственные Микеланджело.

В нижних двух ярусах внутреннего двора палаццо (около 27 × 27 *м*) Антонио да Сангалло (вдохновляясь, по-видимому, античным театром Марцелла) применил аркаду на столбах, расчлененную трехчетвертными дорическими и ионическими колоннами сильного профиля. В третьем ярусе Микеланджело создал сложное ордерное членение стены в виде наложенных одна на другую пилястр, которым соответствовала раскреповка архитрава. По сторонам двора между вторым и третьим этажами введен еще один, промежуточный этаж, занятый служебными помещениями и освещенный небольшими горизонтальными ок-

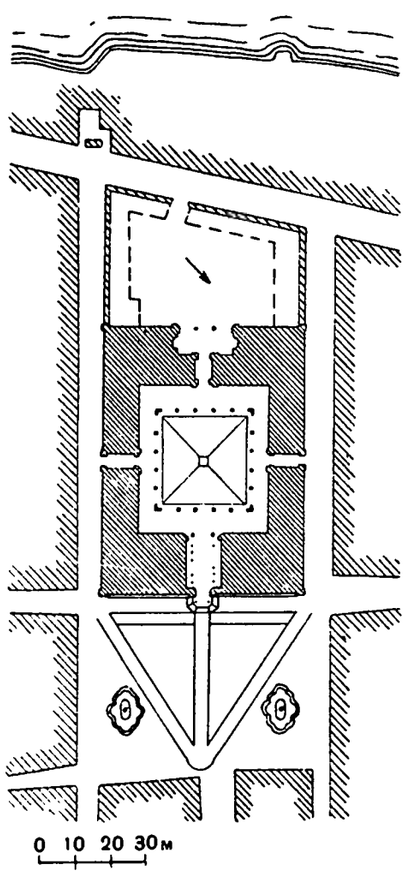


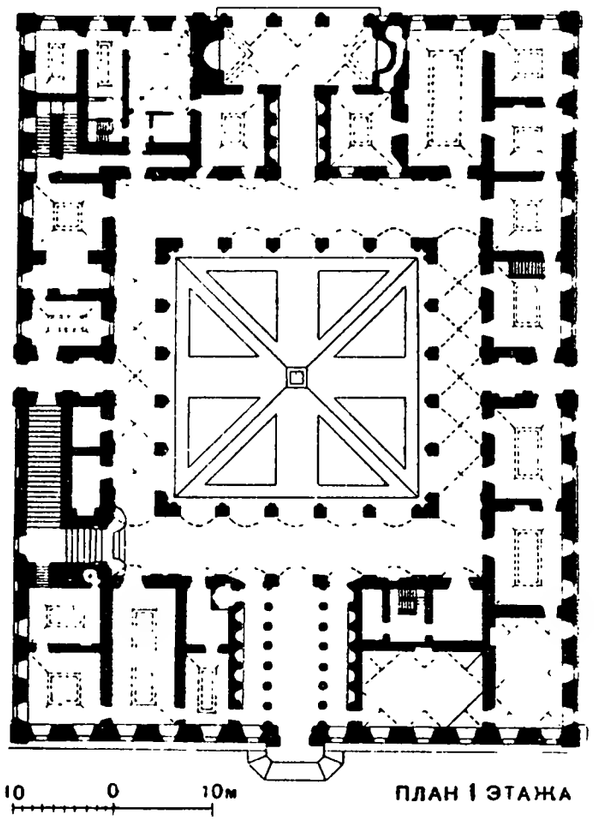


ГЛАВНЫЙ ФАСАД

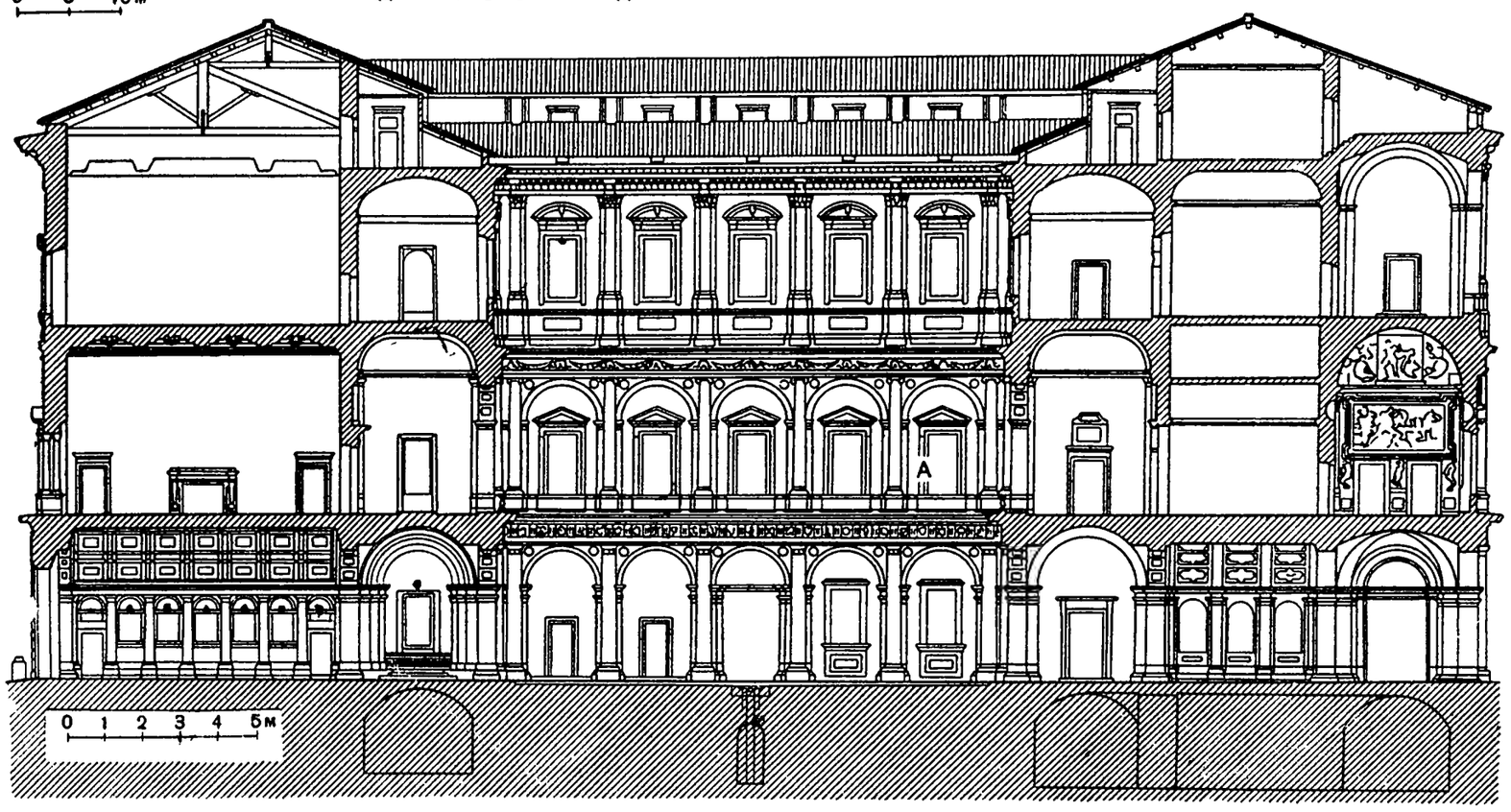


ФАСАД СО СТОРОНЫ САДА





ПЛАН I ЭТАЖА



8. Рим. Палаццо Фарнезе, 1514—1589 гг. Антонио да Сангалло Младший, Микеланджело, Виньола, Джакомо делла Порта

нами, вписанными в цоколь ордера третьего яруса над антаблементом ионического ордера. Подобный замысел был осуществлен Перуцци во дворе палаццо Массими, но его внешнее выражение ближе к мотиву, использованному Микеланджело в вестибюле библиотеки Лауренциана во Флоренции.

В целом двор палаццо Фарнезе оставляет несколько двойственное впечатление. Если в первых этажах выделены несущие части (арки, ордер), то в третьем этаже благодаря использованию сложной группы пилястр создается как бы непрерывный переход от столба к стене, придающий ей новую, пластическую монолитность. Противопоставление более тяжелого верха аркадам нижних этажей дает пример новой трактовки стены, в котором характерное до того развитие композиции здания кверху сменяется тяжестью и внутренней напряженностью композиции и некоторой потерей ее ясности и спокойствия. Это становится особенно очевидным при сопоставлении дворов палаццо Фарнезе и Канчеллерии (см. стр. 166).

Достигнув творческой зрелости, Антонио да Сангалло Младший вышел за пределы гармонично спокойных, классически ясных идеалов начала века. Продолжив линию развития, намеченную Браманте и Рафаэлем, он стал связующим звеном между ними и Микеланджело.

Микеланджело Буонарроти был одним из наиболее крупных и разносторонних художников в истории мирового искусства.

Микеланджело родился в 1475 г. в местечке Капрезе близ Флоренции и умер в 1564 г. в Риме. В 1488 г. он поступил в мастерскую Гирландайо во Флоренции, а с 1490 г. был взят во дворец Лоренцо Медичи, после смерти которого в 1492 г. возвратился к отцу. Дальнейшая его деятельность протекала в основном во Флоренции (1501—1505 и 1520—1534 гг.) и в Риме (1496—1501, 1505—1520 и 1534—1564 гг.).

В марте 1505 г. Микеланджело по приглашению Юлия II приехал в Рим, где заключил контракт на изготовление грандиозной мраморной гробницы папы, над которой работал с перерывами всю жизнь.

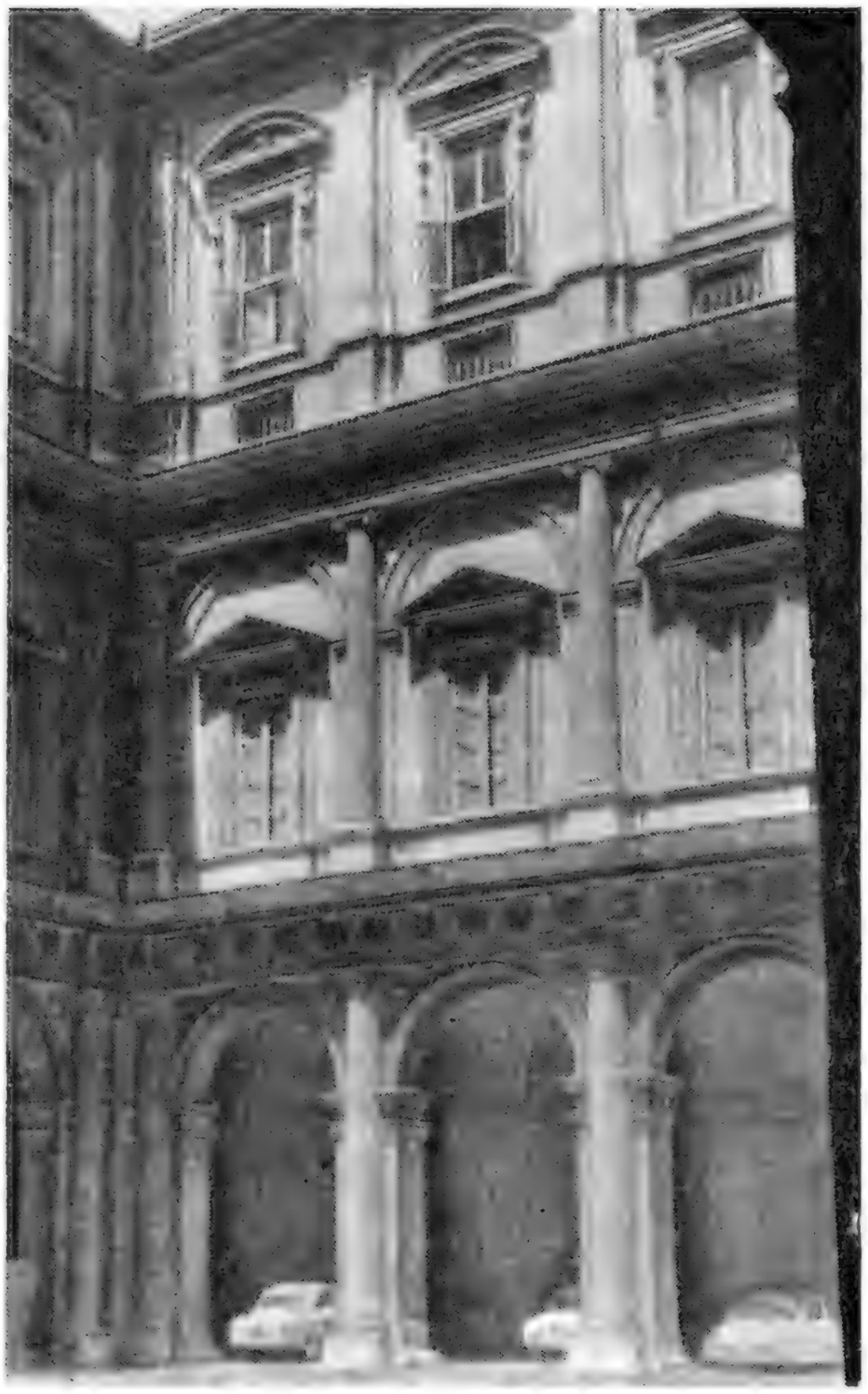
В 1508—1511 гг. Микеланджело выполнил одну из своих крупнейших работ — роспись свода Сикстинской капеллы. К 1516 г. относится начало его архитектурной деятельности: эскизы фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции.

Во Флоренции Микеланджело соорудил по заказу Медичи новую сакристию при церкви Сан Лоренцо со знаменитыми скульптурными группами пристенных надгробий (работы велись с перерывами между 1520—1534 гг.), библиотеку Лауренциана (1523—1526 и 1530—1534 гг., закончена Амманати в 1558—1568 гг., много времени спустя после отъезда

9. Рим. Палаццо Фарнезе.
Общий вид и фрагмент главного фасада

Микеланджело в Рим и его смерти там). Во Флоренции Микеланджело возводил укрепления и участвовал в защите города.

Во время последнего пребывания в Риме Микеланджело выполнил свою вторую грандиозную живо-



10. Рим. Палаццо Фарнезе. Главный въезд (справа) и двор

писную работу в Сикстинской капелле — фреску «Страшный суд» на алтарной стене (начата в 1533 г., картон был готов в 1535 г., окончена в 1541 г.). После смерти Антонио да Сангалло Младшего Микеланджело в 1546 г. получил сразу три архитектурных поручения: окончание собора св. Петра (руководство работами — с января 1547 г., окончание главного барабана и изготовление терракотовой модели купола в 1557 г., деревянной модели в 1558—1561 гг.); окончание строительства палаццо Фарнезе (стр. 209) и реконструкция площади и дворцов на Капитолии, которые были завершены после смерти мастера (новый цоколь для статуи Марка Аврелия— 1538 г.; начало строительства дворцов — 1560 г.). Кроме того, Микеланджело сделал набросок лестницы в нише брамантевского Бельведера (1550 г.), рисунки для церкви Сан Джованни деи Фьорентини (с 1550 г.), модель дворца для Павла III (1551 г., не сохранилась), перестроил Порта Пиа (с 1561 г., не окончена) и создал в руинах терм Диоклетиана церковь Санта Мария делы Анджели (1563—1564 гг.).

Микеланджело — гениальный скульптор, живописец и архитектор — был одним из последних «универсальных людей» Возрождения, со всей страстностью своего темперамента преданным передовым идеалам итальянского гуманизма — не только эстетическим, но и общественным. И те и другие были великолепно выражены в принесшей двадцатишестилетнему мастеру славу гигантской статуе юного Давида, символизировавшей вольный дух демократической Флоренции и гордую веру в безграничные возможности человека. Однако долгая жизнь Микеланджело совпала с периодом, когда историческая обреченность индивидуалистической культуры буржуазного гуманизма становилась все более очевидной. Остро чувствуя эту обреченность, Микеланджело отразил ее трагизм в скульптурных образах прекрасного и могучего, но скованного человеческого тела, выражавших пафос героической борьбы духа с косной материей.

Подобные образы были включены и в грандиозный проект гробницы Юлия (рис. 11), выполненный Микеланджело в 1505 г. по поручению папы, желавшего при жизни построить себе мавзолей. История проектирования этой гробницы, над которой мастер работал в течение всей своей жизни, не может быть полностью восстановлена, однако позволяет наметить эволюцию его мировоззрения. По первому из шести проектов надгробие представляется

свободно стоящим сооружением (напоминающим античные квадрифроны), обработанным ордером, арками и нишами для размещения сорока больших (в рост человека) скульптур. Пирамидальный верх мавзолея увенчивался саркофагом со скульптурными изображениями папы. Мавзолей должен был прославлять церковь и папу, но вместе с тем был полон античных реминисценций и при помощи характерных для того времени аллегорических изображений искусств и добродетелей создавал образ полной творческих сил Италии и ее расцветающей культуры.

Микеланджело, разрабатывавший этот проект с огромным творческим подъемом, видел в его осуществлении одну из важнейших задач своей жизни и не мог примириться с тем, что папа прервал работу, увлеченный строительством нового собора св. Петра. Микеланджело должен был по настоянию папы взяться за роспись свода Сикстинской капеллы в Риме, выполненную им без помощников и потребовавшую поэтому пяти лет поистине титанического труда.

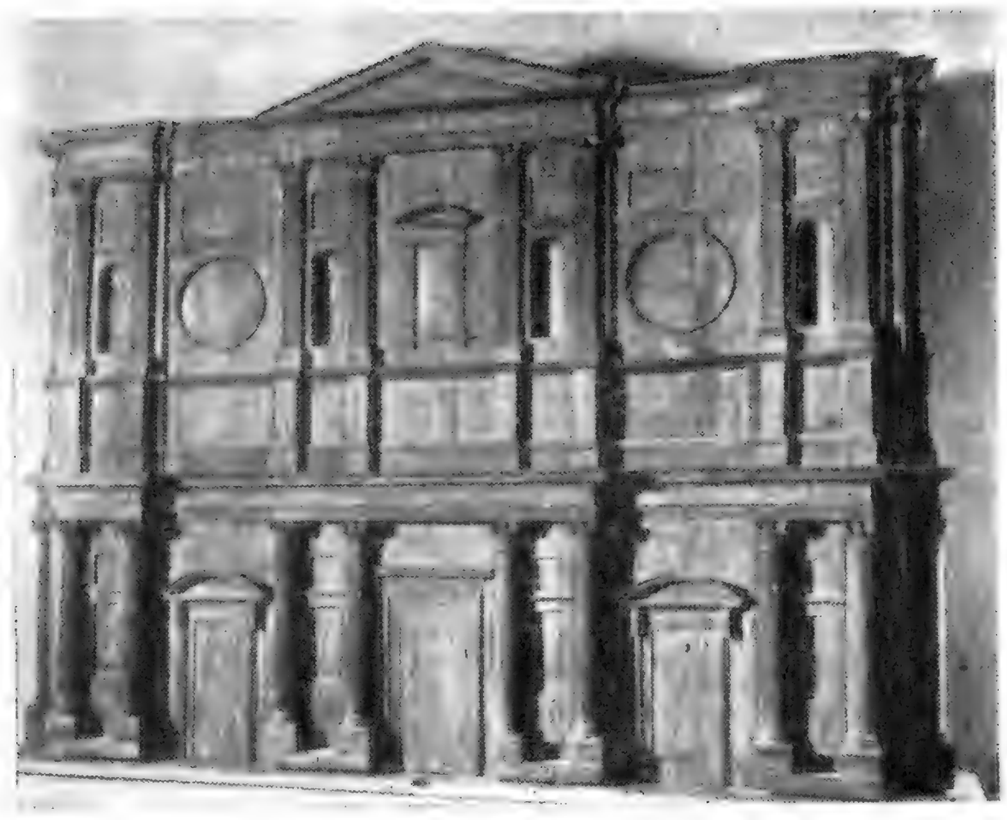
Второй проект мавзолея, сочиненный Микеланджело после смерти Юлия II (1513 г.), согласно желанию наследников представлял пристроенное надгробие, сохранившее масштаб и общий характер первого замысла, но увенчанное статуей Богоматери (с аркой над ней). Дошедший до нас рисунок показывает, однако, что в классическую ясность пирáмидальной композиции были внесены новые элементы внутреннего напряжения и скрытой страстности (в фигурах скованных рабов на первом ярусе и в «Моисее» — на втором).

В процессе дальнейшей переработки проекта (1516 г.) надгробие потеряло первоначальный размах и объемность и должно было быть закончено с использованием ранее изваянных фигур (1522 г.).

Пятый проект (договор 1532 г.) еще скромнее и рассчитан на установку надгробия в церкви Сан Пьетро ин Винколи, где оно было завершено в 1545 г. на основании последнего проекта, разработанного шестидесятилетним художником после 1542 г. К тому времени из композиции надгробия уже исчезли последние отголоски темы античных триумфов. Некоторые исследователи видят в этом переход художника от «языческого» культа красоты и платонизма к «строгой», т. е. церковной ре-

11. Рим. Гробница папы Юлия II, реконструкция первого проекта (1505 г.). Микеланджело

лигиозности. В действительности в изменениях проекта сказались прежде всего феодально-католическая реакция и порожденный ею у художника глубокий пессимизм. Образ надгробия получил более отвлеченный и символический характер, утеряв свое глубокое эмоциональное содер-



12. Флоренция. Деревянная модель для фасада Сан Лоренцо. Баччо д'Аньоло, по рисунку Микеланджело, 1517 г.

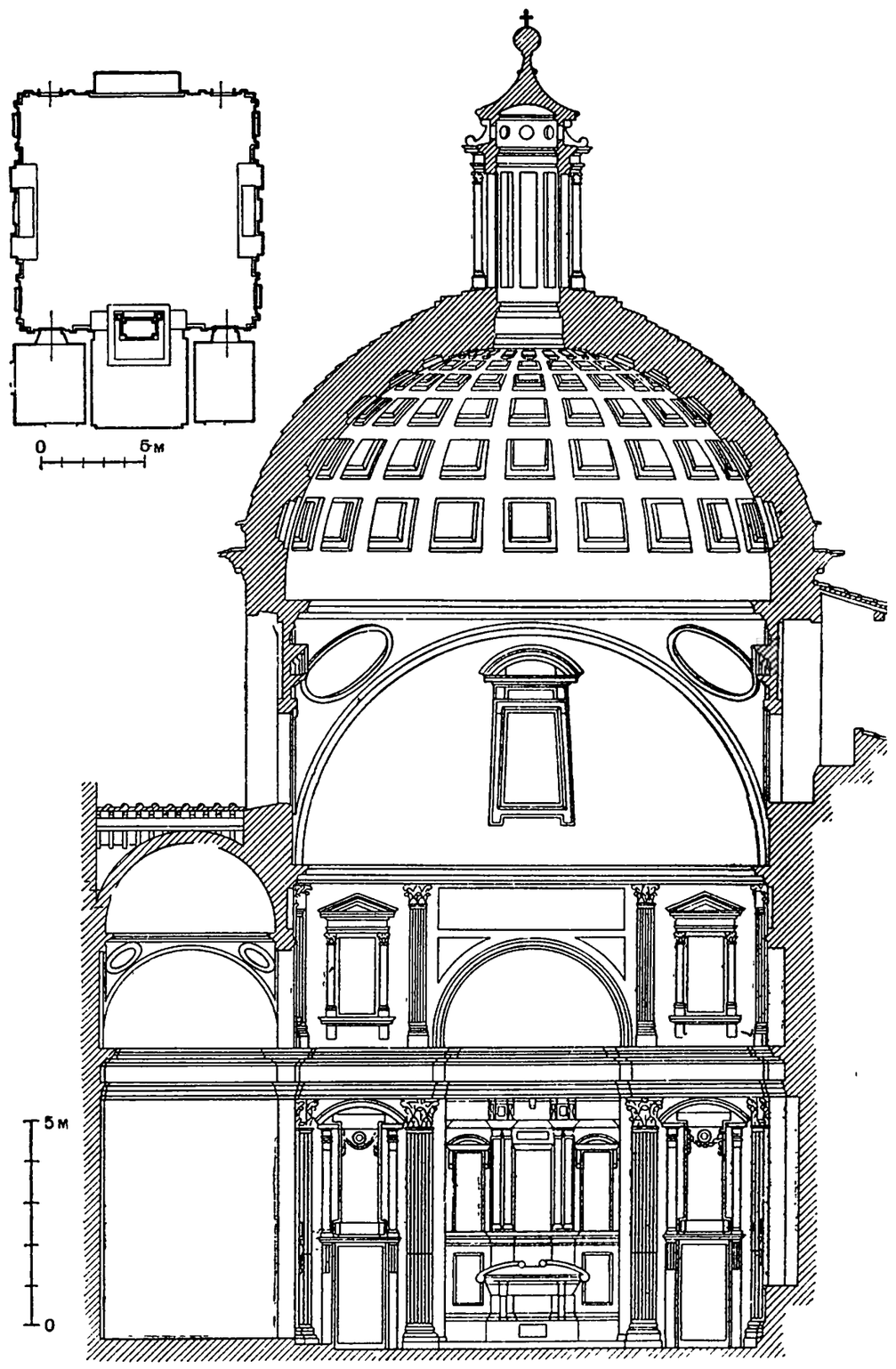
жание: в отполированных мраморных статуях Рахили и Лии нет внутреннего напряжения, зрителя поражает только исполинский образ Моисея с его поистине устрашающей мощью, свидетельствующей, что у Микеланджело еще сохранилась вера в человека и в неисчерпаемость его творческих сил.

В 1516 г. Микеланджело получил от папы Льва X первый архитектурный заказ — составить (вместе с Баччо д'Аньоло) проект фасада церкви Сан Лоренцо, с которой связаны и его позднейшие работы во Флоренции. Завершением церкви папа хотел прославить свой род Медичи, на средства которых она была построена Брунеллеско столетием раньше.

Сохранившаяся деревянная модель фасада (рис. 12), сделанная Баччо д'Аньоло по эскизам Микеланджело в начале 1517 г. и обычно преподносимая в качестве изображения микеланджеловского замысла, в действительности не удовлетворила мастера. Это объясняется, вероятно, искажением в модели пропорций, найденных в эскизах, слишком вялым выделением центра фасада и несоответствием модели членениям плана.

Микеланджело сам взялся за выполнение модели из глины. Избранный им материал, позднейшие наброски и засвидетельствованное в одном из его писем намерение сделать архитектуру и скульптуру церкви «зеркалом всей Италии» позволяют предположить, что мастер задумал пластичный, сильный по рельефу и светотени фасад, предельно насыщенный скульптурой, синтез которой с зодчеством, по-видимому, являлся для него здесь (как и в гробнице Юлия II) одной из главных творческих задач. Однако этот замысел не был осуществлен.

Эта проблема синтеза скульптуры и архитектуры возникла перед Микеланджело и при создании капеллы Медичи, или Новой сакристии, в той же церкви Сан Лоренцо (начата в 1520 г., скульптуры установлены в 1545 г.; рис. 13). Эта капелла должна была стать монументальным мавзолеем семьи Медичи. Интерьер ее связан с интерьерами церкви и Старой сакристии Брунеллеско самим отбором архитектурных средств — выделением на светлом фоне стены более темных членений, определяющих тектонику интерьера. Но введение дополнительного горизонтального яруса и сложная рельефная обработка стен придали композиции скрытую динамику, лишив ее ясного спокойствия и легкости, присущих сакристии Брунеллеско.



Следующая, чисто архитектурная (не связанная со скульптурой) работа Микеланджело — библиотека Лауренциана во Флоренции, сложное и во многом противоречивое произведение (рис. 14, 15).

В интерьере длинного читального зала (его проект закончен в 1524 г.) беспокойное впечатление от стен, дробно расчлененных пилястрами и наличниками многочисленных, большей частью «слепых», окон умеряется сильной и праздничной гаммой, образуемой коричнево-золотистым деревом потолка и пюпитров (выполненных по рисункам мастера), зеленым цветом пилястр и узорчатым терракотовым полом.

Спроектированный два года спустя вестибюль библиотеки приближается в плане к квадрату. Его непомерная высота, вызванная необходимостью устроить окна

13. Флоренция. Капелла Медичи (Новая сакристия) церкви Сан Лоренцо, с 1520 г. Микеланджело
Фрагменты интерьера; слева (на стр. 216) план и разрез

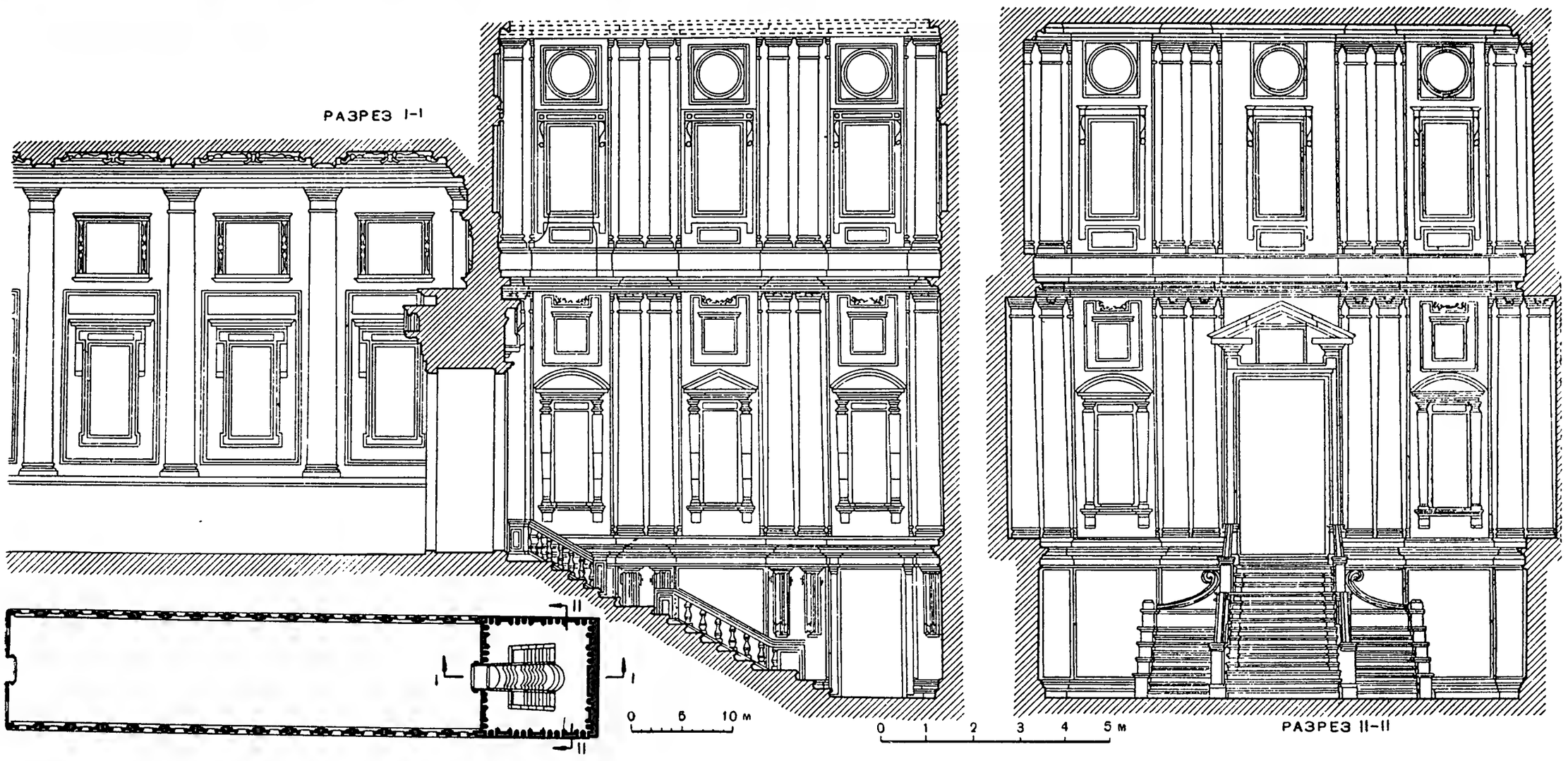
выше примыкающих крыш, лишь подчеркивает тесноту помещения, в котором едва размещается знаменитая, словно застывшая в своем движении лестница. Ее размеры и сложность кажутся преувеличенными, тем более, что она соединяется с дверью зала лишь одним узким маршем. Возможно, что Микеланджело хотел придать лестнице особое значение, чтобы лучше связать ее с главным помещением. На это указывает желание мастера выполнить ее из дерева (Амманати сделал ее каменной), примененного в отделке зала в таком изобилии. Еще более противоречивое впечатление производят стены вестибюля: трехчетвертные колонны заглублены в стену и так же неоправданы, как и консоли под ними; контрастное применение темно-серого и белого цветов не способствует (в отличие от интерьеров Брунеллеско) ясности композиционного замысла и производит резкое, почти суровое и в то же время беспокойное впечатление.

Доминирующая роль массы стены в вестибюле, композиционное значение, которое мастер придал лестнице, и динамизм ее форм несомненно предвосхитили характерные черты барокко. Однако тектонический алогизм вестибюля и отсутствие ясного развития композиции в глубину (резкий контраст между высоким вестибюлем и более низким, чрезвычайно вытянутым залом) заставляют отнести это произведение к числу первых и характернейших образцов маньеризма в архитектуре.

Деятельность Микеланджело в течение последнего пребывания в Риме (1534—1564 гг.) протекала в резко изменившихся общественно-исторических условиях.

Папский двор из центра консолидации гуманистической и общеитальянской национальной культуры быстро превращался в центр реакционной контрреформации, боровшийся в союзе с европейским абсолютизмом против наиболее прогрессивных тенденций молодой буржуазии и ее идеологии.

14. Флоренция. Библиотека Лауренциана, 1559 г. Микеланджело. Вид вестибюля, разрезы и план



Начиная с 1530-х годов в архитектуре Рима все яснее намечаются два течения. Одно из них, крепко связанное с идеологией воинствующей католической церкви, вскоре привело к барочному искусству; другое, пытавшееся сохранить верность архитектурным идеалам Возрождения и примирить их с новыми общественными требованиями, в свою очередь разделилось на два русла: маньеризм, связанный с аристократической верхушкой (он развивался преимущественно вне Рима) и академизм

виньоловского толка, подготовивший появление в Европе стиля «классицизм».

Роль Микеланджело, творчество которого нередко связывают исключительно со становлением стиля барокко, в действительности значительно более сложна и противоречива. Хотя своей разработкой композиционных приемов и архитектурных форм он, несомненно, подготовил развитие барочного зодчества, в его собственных произведениях эти приемы и формы в значительной мере служат еще гуманистическим идеалам Возрождения. В этом убеждает, например, начатая по проекту Микеланджело реконструкция площади на Капитолийском холме.

Ансамбль Капитолия (рис. 16, 17) — первое крупнейшее архитектурное поручение, полученное Микеланджело от папы Павла III (1536 г.). Некогда самое знаменитое место древнего Рима, Капитолий пришел в запустение в средние века. Расположенные здесь строения обветшали или совсем разрушились и требовали расчистки и упорядочения. Микеланджело энергично взялся за это дело.

Несмотря на то, что при жизни мастера были осуществлены лишь отдельные элементы ансамбля, он был завершен в полном соответствии с первоначальным проектом и являет собой один из редких примеров единовременно задуманного архитектурного ансамбля эпохи Возрождения.

Микеланджело, по-видимому, больше стремился увековечить славное прошлое и традиции государственности античного Рима, чем прославить современное папское государство. Исходная идея Микеланджело выразилась в общественном значении зданий, окружающих площадь, а также в исключительной роли, которую он предоставил античной скульптуре, не только отведя один из дворцов для ее хранения, но и отдав ей важные позиции в самом ансамбле.

Зодчий вынужден был считаться с остатками старых зданий: прежде всего с палаццо Сенаторов, построенным в средние века на руинах римского Табулария, и палаццо Консерваторов. С противоположной стороны граница определялась высоким холмом и церковью Санта Мария дельи Арачели.

Главным сооружением ансамбля, расположенным по оси площади и замыкающим ее заднюю сторону, является трех-

15. Флоренция. Библиотека Лауренциана. Зал

этажное палаццо Сенаторов, украшенное парадной двусторонней лестницей и увенчанное башней[1]. По обеим сторонам площади, сужающейся к ее открытой[2], обращенной к подходу стороне, симметрично поставлены двухэтажные здания с одинаковыми фасадами. Лишь одно из них — палаццо Консерваторов — частично получило новый внешний облик при жизни мастера, другое — Капитолийский музей (сокровищница античной скульптуры, на плане слева) — было закончено в XVII в.

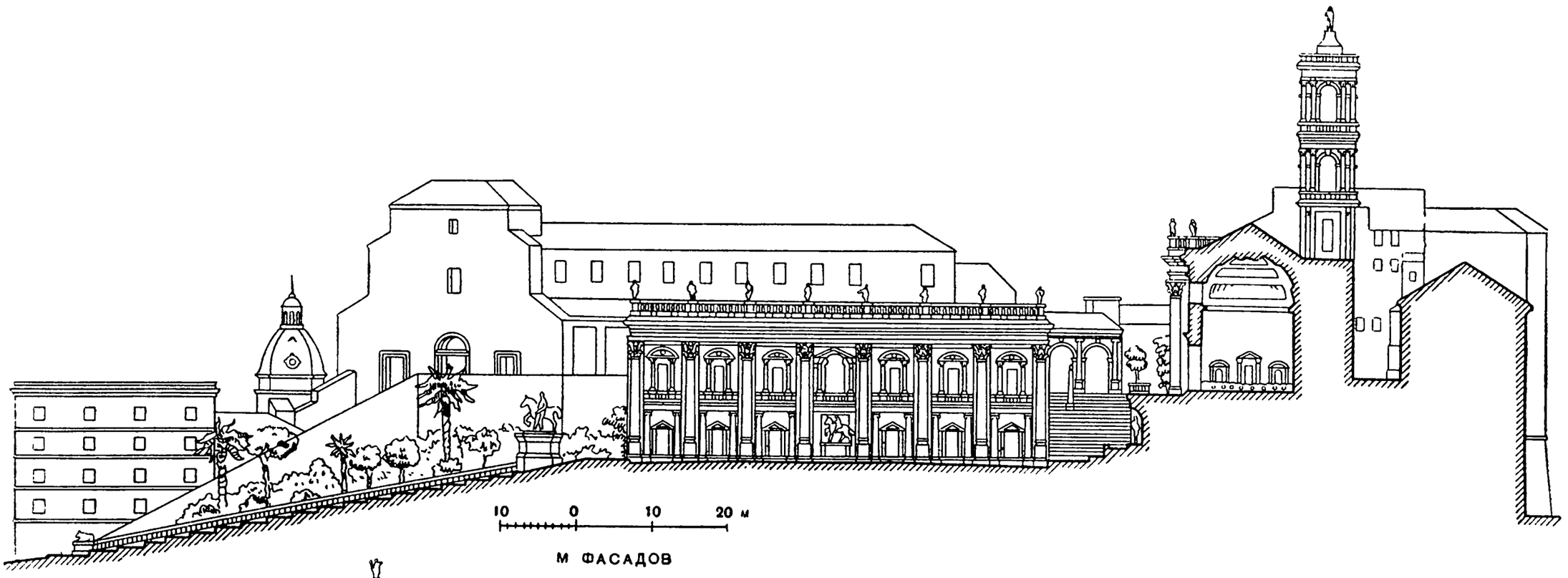
Внешний облик капитолийских сооружений представляет совершенно новое явление в итальянской архитектуре и знаменует собой важный шаг в ее развитии.

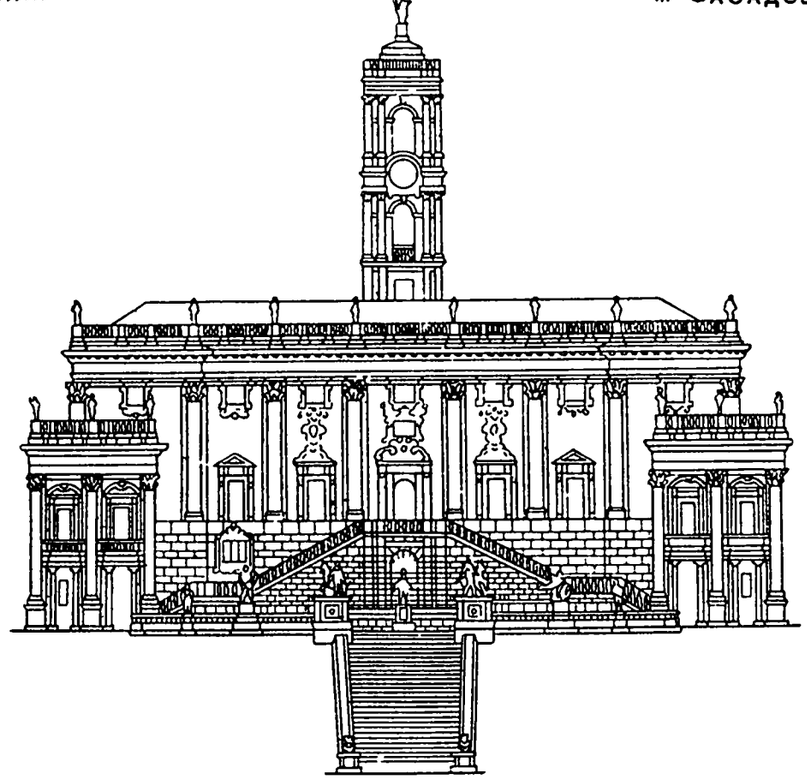
По всей длине боковых зданий на высоте первого этажа устроены глубокие портики. Они перекрыты горизонтальным архитравом, покоящимся на ионических колоннах. Тяжесть второго, более высокого этажа умеряется могучими коринфскими пилястрами большого ордера (один из первых примеров применения этого приема в гражданской архитектуре Италии), объединяющего оба этажа. Поставленные на особые пьедесталы пилястры несут непрерывный антаблемент с бросающим большую тень карнизом, который, в свою очередь, увенчивается парапетом с редко расставленными статуями. Ионические колонны

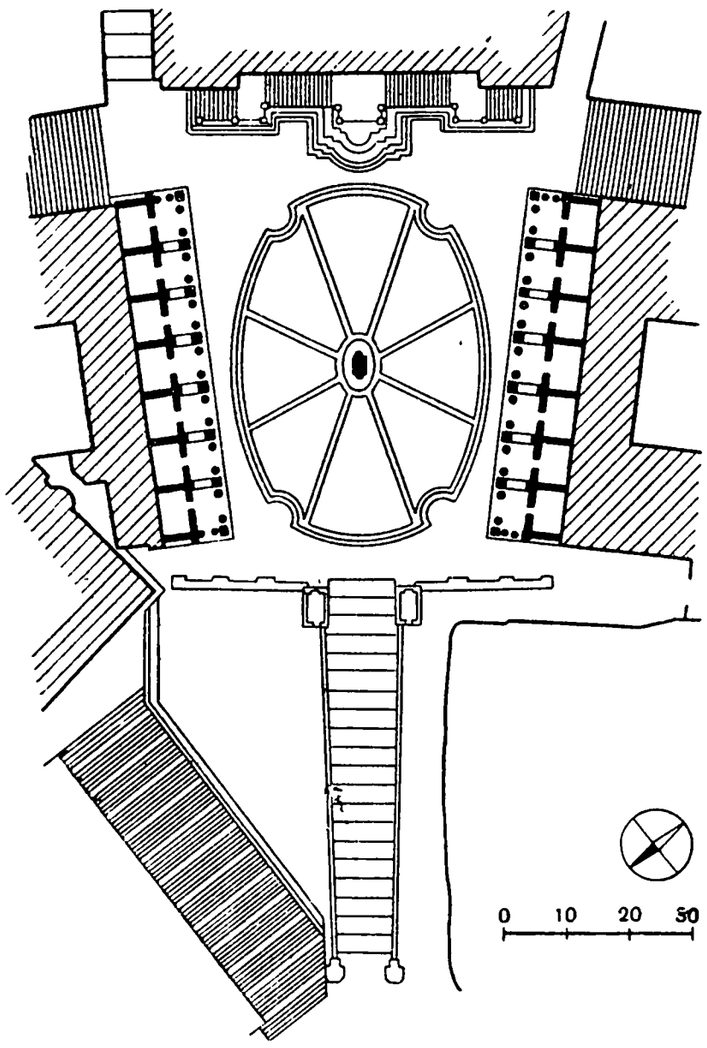
---

[1] Фасад выполнен Джироламо Ринальди (1592 г.), башня — М. Лунги Старшим (1579 г.).

[2] Это расположение обусловлено античными руинами, включенными в палаццо Консерваторов, но отвечает композиционным принципам, заложенным Росселино в центральном ансамбле Пиенцы (см. стр. 92).







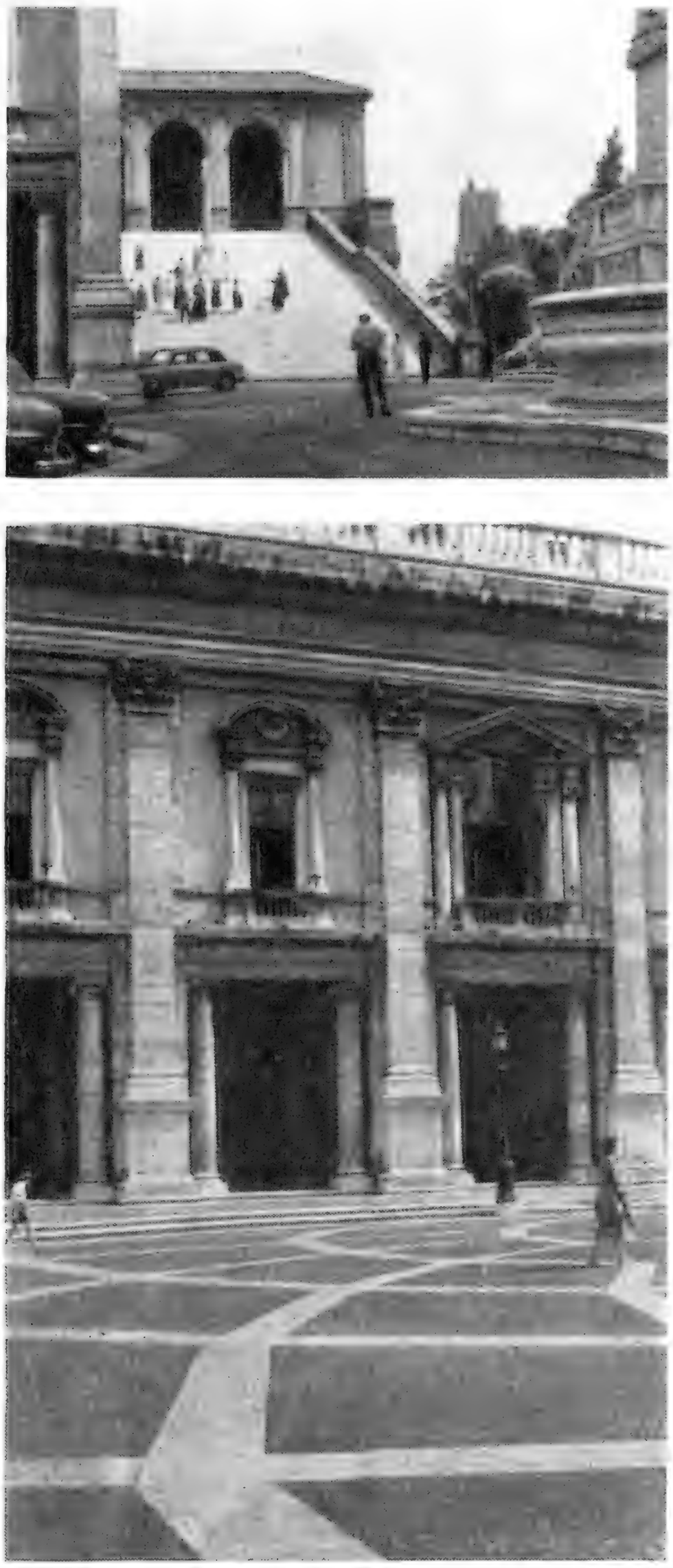
16. Рим. Капитолий, с 1538 г. Микеланджело

портика первого этажа, поставленные по бокам больших пилястр, как бы продолжают в глубину пластическую разработку фасада и подчеркивают массивность стены.

Могучая пластика фасада усиливается ордерной обработкой окон — с треугольными фронтонами в глубине портика, сегментными и треугольными во втором этаже. Сочетание кирпича и травертина вводит в архитектуру фасада яркий двухцветный колорит.

Фасад палаццо Сенаторов, составляющий как бы заднюю кулису ансамбля, не имеет портика; его характер более плоскостной, несмотря на вынесенные вперед лестничные марши и боковые ризалиты. Основное помещение палаццо — двухсветный зал — выходит на главный фасад, пилястры которого близки по характеру пилястрам боковых палаццо, но расставлены более широко, не имеют пьедесталов и подняты на высокий цоколь. Связывая все три здания и подчеркивая большую высоту дворца Сенаторов, эти пилястры вместе с тем вносят разнообразие в ансамбль.

Парадные, развернутые в стороны лестницы дворца — последнее, что было начато еще при жизни мастера. Однако окончательная доработка их несколько отличается от первоначального замысла. Так, в центральной нише лестницы Микеланджело собирался поместить колоссальную статую капитолийского Юпитера, а не сравнительно небольшую — Рима. Это, без сомнения, значительно органичнее связало бы античную скульптуру с современным итальянским искусством, которое должно было быть представлено лежащими фигурами «Нила» и «Тибра» работы самого Микел-



17. Рим. Капитолий. Один из боковых портиков (Виньола) и фрагмент фасада музея

анджело (обе предназначались в свое время для гробницы Медичи).

Обработка верхней площадки лестницы показывает, что Микеланджело хотел соорудить здесь небольшой портик, вероятно, вроде того, который помещен на гравюре Пейрака, изображающей Капитолий по проекту Микеланджело.

В центре площади еще в 1538 г. была водружена превосходная античная конная статуя императора Марка Аврелия (II в. н. э.), которая отметила не только геометрический, но и композиционный центр ансамбля. Установка этой статуи ознаменовала собой начало строительства ансамбля.

Великолепно скомпонованный Микеланджело пьедестал статуи скромен по размерам и тем подчеркивает ее значение. Белый и зеленый мрамор пьедестала ярко выделяется среди темных и теплых по тону зданий.

Микеланджело использовал двухцветную гамму и в замощении площади (травертином и кирпичом), близком к античным образцам, но отличающемся от них динамичностью рисунка, словно разлетающейся из центра восьмиконечной звезды (этот рисунок восстановлен в 1940 г.). Центральный овал площади понижен, а ее периферийные части поднимаются несколькими плоскими ступенями. Центр овала чуть приподнят для отвода дождевых вод.

В ансамбле Капитолия (как и в замысле завершения палаццо Фарнезе — стр. 209) Микеланджело проявил себя замечательным градостроителем. Блистательно пользуясь средствами архитектуры, скульптуры, цветом и т. п., используя рельеф, он искусно связал ансамбль с примыкающими частями города. Среди тесной застройки, окружавшей Капитолийский холм (ныне эта застройка значительно разрежена в связи с возведением в конце XIX в. огромного памятника Виктору Эммануилу), Микеланджело безошибочно выбрал основные оси композиции. Улица Арачели, служившая главным подходом к ансамблю, несколько расширялась у подножия холма. Образовавшееся здесь вытянутое пространство, ставшее преддверием Капитолийской площади, удачно скрадывает угол между осью улицы и главной осью ансамбля. Эта ось определяет направление ведущей на холм великолепной широкоступенчатой лестницы, начатой еще самим Микеланджело [1].

[1] Разделенная на наклонные ступени с уменьшенными до предела подступенками, эта лестница стала прообразом многочисленных лестниц такого рода в парках итальянских вилл во второй половине XVI в.

Рим. Собор св. Петра. Фрагмент апсиды

Ось лестницы, ведущей на Капитолий, а также ось другой, более крутой и высокой лестницы, ведущей к церкви Санта Мария дельи Арачели, пересекаются под острым углом (словно спицы колеса) в одной точке площади, которая воспринимается благодаря этому как конец улицы и начало Капитолийского ансамбля.

При подходе к лестнице и площади Капитолия видны лишь узкие торцы боковых зданий и верхняя часть скрытого за подпорной стенкой палаццо Сенаторов. Зато симметрично поставленные по сторонам верха лестницы античные группы Диоскуров (воспринимаемые словно авангард всей армии античных скульптур, имеющих такое важное значение в общем замысле ансамбля) ясно отмечают воздушную границу площади и окружающего ее пространства. Парапет, завершающий подпорные стенки площади Капитолия и хорошо видимый при подходе к ней, выполнен также по рисункам Микеланджело.

Четкое разграничение и вместе с тем связь архитектурно организованного пространства площади (или системы площадей) с природой (или с окружающим городом), искусный показ сооружений в живописной смене аспектов и с разных уровней, чередование манящих перспектив и полных покоя архитектурных мизансцен — все эти свойства, лежащие в основе непревзойденного обаяния старых итальянских городов и их ансамблей, реализованы в Капитолии более сознательно, чем прежде, с новой динамикой и драматизмом. Так, если в ансамблях кватроченто зритель обычно уже «с порога» видит между зданиями перспективу улицы или ясные дали (см. стр 91), то на Капитолии он может удовлетворить свое любопытство, лишь миновав центр площади, когда перед ним раскроются новые объекты интереса, а с ними и новые качества ансамбля. Тогда сквозь разрывы по сторонам палаццо Сенаторов он видит уходящие в стороны лестницы, одна из которых ведет к боковому фасаду церкви Санта Мария дельи Арачели, другая к портику на так называемой Тарпейской скале (лестницы и замыкающие их арочные портики построены Виньолой). И только огибая палаццо Сенаторов, можно увидеть раскинувшиеся позади Капитолия руины римских форумов и, вдали, Колизей (ср. рис. 7 на стр. 331).

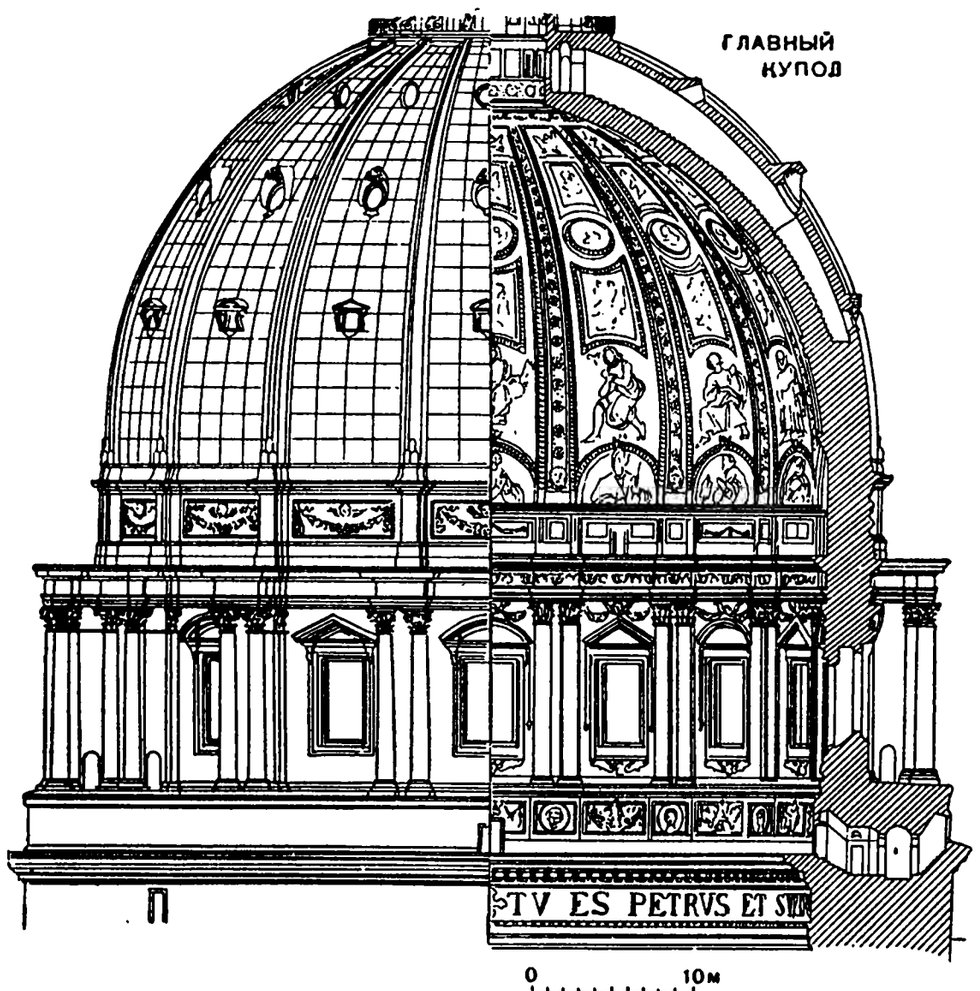
Одновременно с ансамблем Капитолия Микеланджело, начиная с 1547 г., руководил строительством собора св. Петра (рис. 18—22). Грандиозные масштабы и архитектурно-строительная сложность этого сооружения, крупнейшего не только в Италии, но и во всей тогдашней Европе, как нельзя более соответствовали творческому размаху гениального мастера. Семидесятидвухлетний Микеланджело с увлечением взялся за это почетное поручение, отказавшись от вознаграждения, и посвятил ему последние 17 лет своей жизни. Уже на пятнадцатый день мастер закончил глиняную модель. Сущность его замысла вполне раскрывается в архитектуре самого собора, несмотря на ряд позднейших отступлений. Беспощадно раскритиковав все сделанное до него, Микеланджело добился папской санкции на серьезные переделки и даже на разборку уже возведенных Сангалло частей и в основном закончил собор, осуществив свой замысел в большей мере, чем его предшественники.

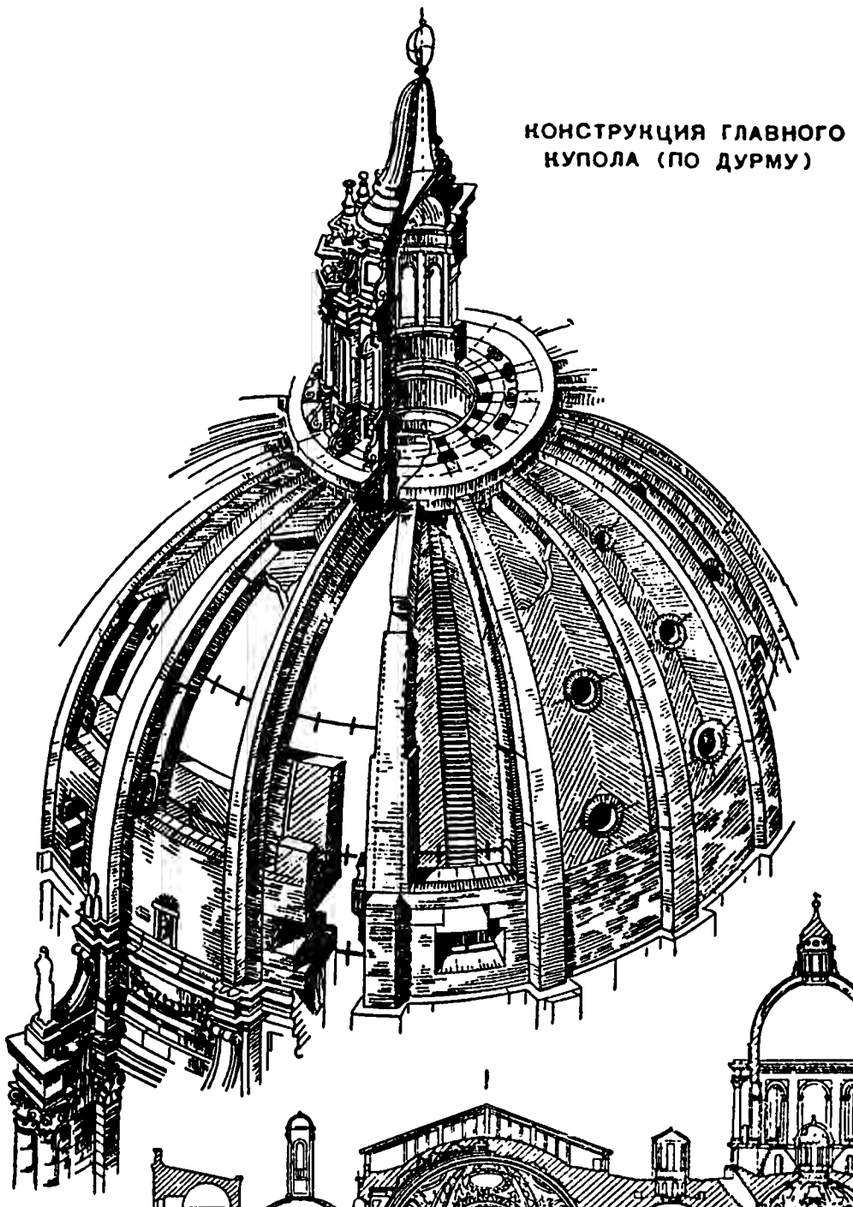
Решающим шагом Микеланджело было возвращение к центрическому плану, восхищавшему мастера, верного гуманистическим идеалам Возрождения. Но он внес в первоначальный план Браманте совершенно новые черты, изменившие не только отдельные элементы; но и общий характер всего сооружения. Жертвуя четко проработанной расчлененностью плана, мастер старался достигнуть большей слитности композиции и безусловного господства ее основного ядра: пространства средокрестия — внутри и главного купола — снаружи Микеланджело соответственно упростил воздушный, тонко прорисованный план Браманте (см. стр. 178), отказался от колоннады как средства внутреннего расчленения собора и резко увеличил массивность стен и устоев, чем добился полного преобладания центрального пространства над окружающими его частями; последние утеряли при этом относительную самостоятельность, которая им отводилась в проекте Браманте. Исчезли и тонкие масштабные градации внутренних пространств.

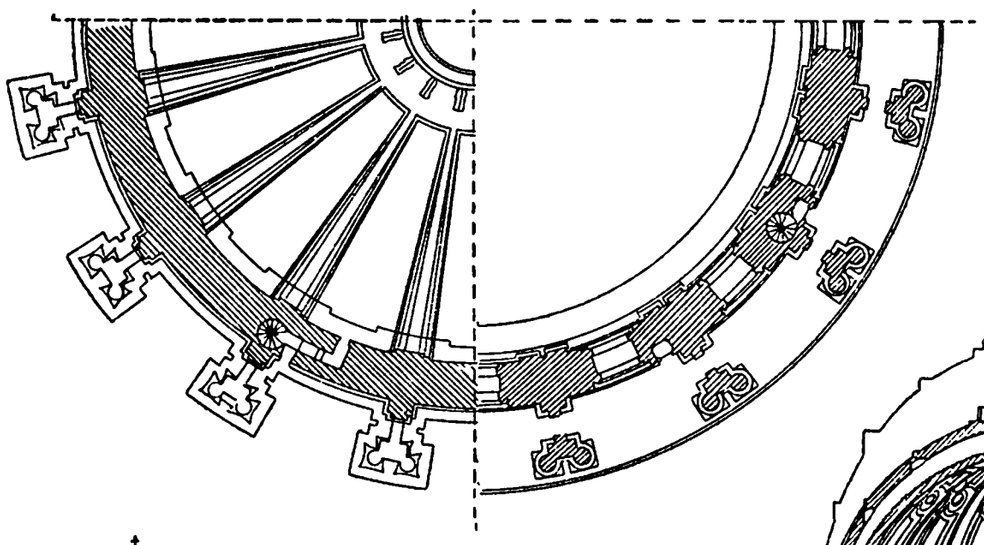
Микеланджело добился бóльшей простоты и слитности наружной композиции, отказавшись от ордерных галерей и угловых кампанил (во внешнем облике собора это выявило равносторонний крест, лежавший в основе его плана) и объединив основные помещения в общем объеме, завер-

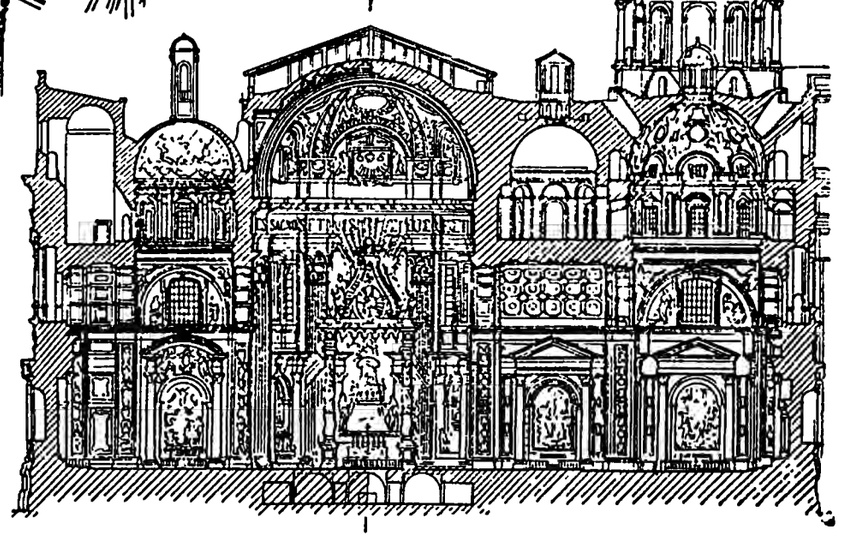
18. Рим. Ватикан и собор св. Петра, современное состояние. Внизу — план и фасад собора по проекту Микеланджело

1 — основная часть собора, с 1506 г., Браманте, Микеланджело и др.; *2* — восточная часть, 1607—1614 гг., К. Мадерна; *3* — колоннада, 1656—1667 гг., Бернини; *4* — библиотека, 1587—1590 гг.; *5* — Браччо Нуово, 1817—1822 гг.; *6* — казино, вторая половина XVI в., Пирро Лигорио



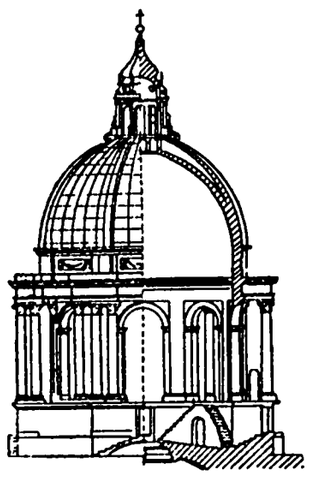


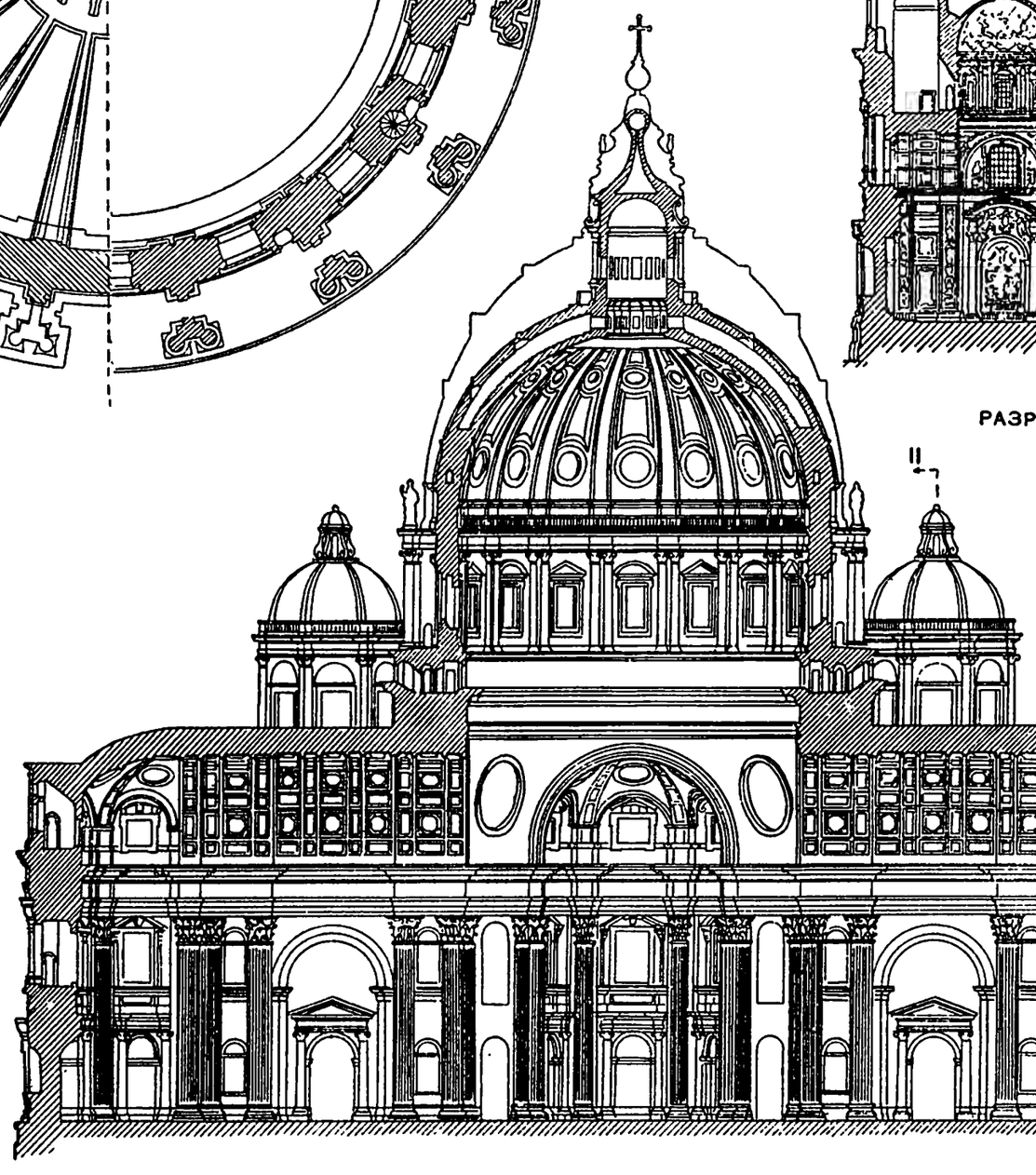




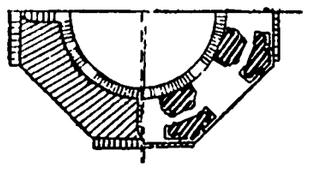
РАЗРЕЗ I РАЗРЕЗ II

10 0 10 20 м
М. РАЗРЕЗОВ





ПРОДОЛЬНЫЙ РАЗРЕЗ



БОКОВОЙ КУПОЛ

19. Рим. Собор св. Петра. По проекту Микеланджело

20. Модель купола собора св. Петра в Риме. Микеланджело

шенном центральным куполом[1]. Гигантские размеры купола должны были подчеркиваться четырьмя малыми куполами, заменившими кампанилы.

Внешний облик собора приведен в соответствие с разработкой интерьера: и там и здесь применены пилястры колоссального коринфского ордера (чуть более высокие снаружи), расположенные парами в родственном ритме. Цилиндрическим сводам собора снаружи соответствовал высокий аттик, окна которого стали важным дополнительным источником света. Парные лизены в аттиковом этаже и парные колонны вокруг барабана главного купола и его фонаря придали единообразие внешнему облику собора, абсолютная симметрия которого была, однако, решительно нарушена мастером. Он сосредоточил все входы на оконечности восточной ветви креста, где должен был быть величественный многоколонный коринфский портик.

Микеланджело придал собору более слитный, массивный характер, сохранившийся несмотря на ряд позднейших изме-

[1] Купол возведен Джакомо делла Порта после смерти Микеланджело, в основном по его модели, но с одним важным отступлением: стрела подъема была несколько повышена (см. стр. 314).

21. Рим. Собор св. Петра

нений (без переделок снаружи остались лишь западная сторона и боковые апсиды). В известной мере сохранилась и некоторая неясность масштабности, связанная с меньшей расчлененностью огромного сооружения: действительные размеры собора осознаются не сразу и не без усилий.

Деятельность Микеланджело в качестве военного инженера обычно лишь кратко отмечается в общих работах по истории архитектуры. Между тем огромный размах оборонительного строительства под его руководством во Флоренции и одно лишь перечисление других укреплений, спроектированных им в течение последней трети жизни, показывают, что зодчий стоит в ряду наиболее выдающихся военных инженеров своего времени.

Микеланджело был назначен руководителем всего строительства укреплений Флоренции в 1529 г. В течение нескольких месяцев он проделал здесь поистине титаническую работу. Хорошее представление об этих работах дает фреска Вазари (во флорентийском палаццо Веккио), а также его набросок к фреске, специально посвященной линии оборонных сооружений Микеланджело.

Удачное расположение укреплений, а также глубокая продуманность архитектуры фортов засвидетельствованы многими историческими и военными сочинениями. Именно поэтому войска императора Карла V, быстро продвинувшиеся по Италии вследствие полной несостоятельности средневековых укреплений перед новым грозным оружием, прочно застряли у возведенных Микеланджело стен Флоренции.

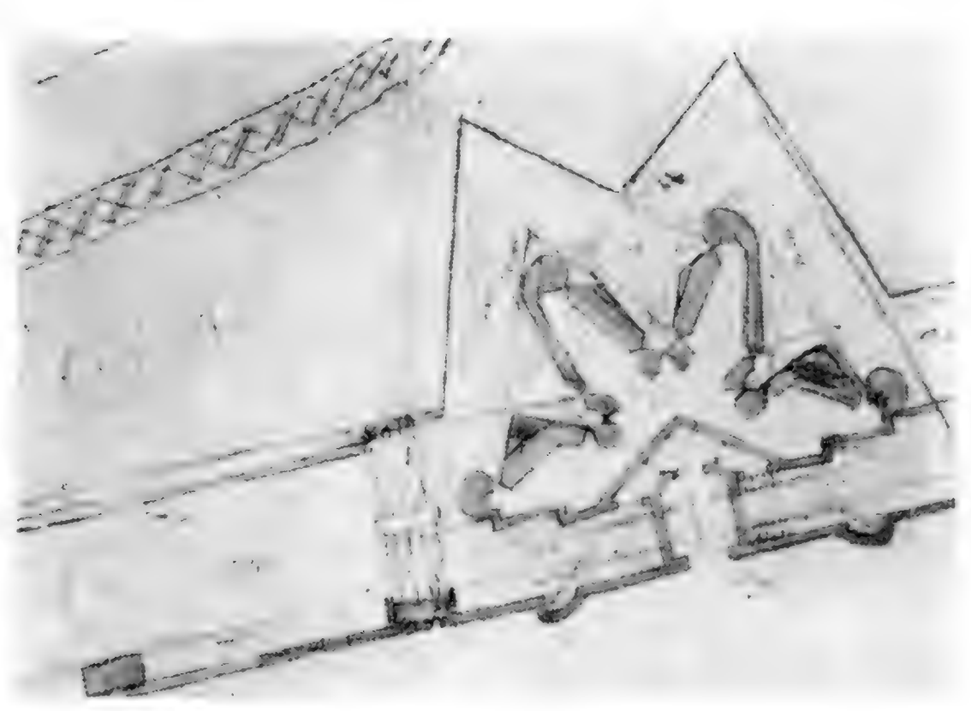
Микеланджело, по-видимому, первый в истории военно-инженерного искусства применил на всех обстреливаемых участках стен земляное покрытие (оно возобновлялось каждую ночь), а ряд зданий был защищен тюками знаменитой флорентийской шерсти, подвешенными на канатах к свесам кровли.

Микеланджело сэкономил для республики огромные средства и время, широко применяя вместо сплошных каменных — стены, в конструкции которых большую роль играла земляная засыпка, укрепленная деревянными связями, а держащая землю облицовка была сделана из сырцового кирпича с примесью навоза и конопли. Земляное покрытие (откос) было последним наружным слоем.

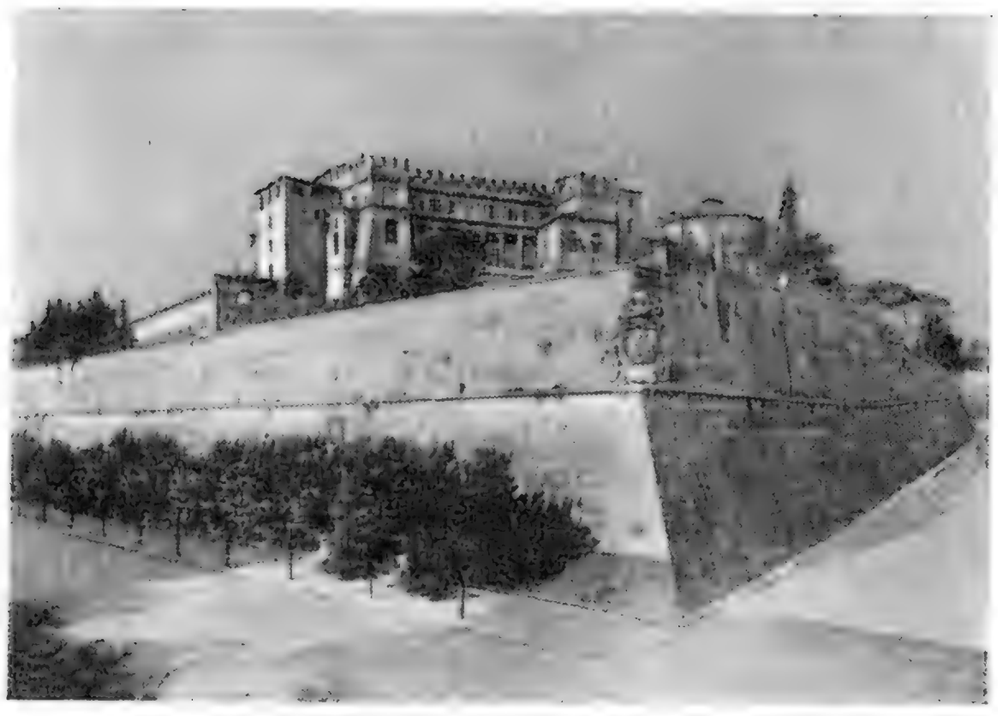
22. Рим. Собор св. Петра. Купол

Стенам форта придавались причудливые, изломанные в плане очертания для того, чтобы по возможности избежать фронтальных попаданий и повысить процент косых, скользящих ударов; бойницы давали возможность вести огонь вдоль каждого участка стены, защищая его от лобовой атаки.

Особого упоминания заслуживает прием защиты ходов, соединявших земляные стены крепости с каменными фортами и



23. Флоренция. План бастиона, 1529 г. Рисунок Микеланджело



24. Рим. Укрепления Борго, Бастион Бельведера. Микеланджело

башнями, который был применен и Антонио да Сангалло Младшим (рис. 23).

Эти меры в сочетании с расположением укреплений на всех доступных высотах местности, стремление избежать далеко выходящих за общую цепь и потому наиболее уязвимых мест обороны, отказ от всякого рода парапетов и прочих выступов — все это сделало неуязвимыми укрепления Флоренции, которая после десятимесячной обороны была взята лишь в результате измены.

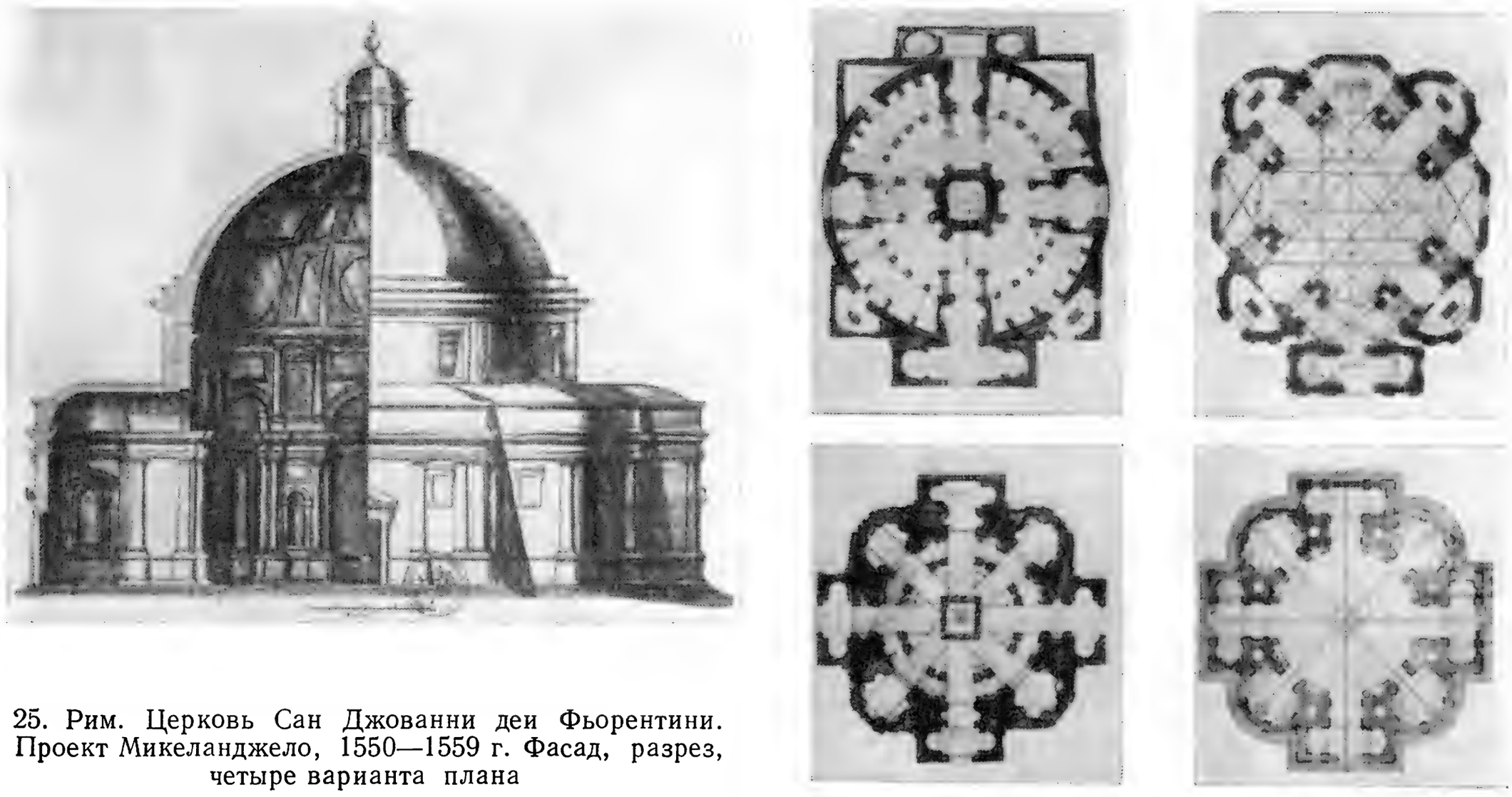
Микеланджело был привлечен вместе с Антонио да Сангалло к укреплению Рима. После удачного соревнования Микеланджело было поручено спроектировать незаконченные стены Борго, включая и бастион Бельведера (рис. 24), построенный в основном из кирпича с травертином на вертикальных гранях и в горизонтальных тягах. Герб Фарнезе был использован здесь в декоративных целях.

Микеланджело принадлежит также проект возведенной в устье Тибра для защиты от пиратов многогранной башни св. Михаила.

В 1535 г. Микеланджело было поручено окончание крепости в Чивита Веккиа (стр. 207 и рис. 1). Он поднял стены главного восьмигранного бастиона на 11 *м*, завершив его гербом Фарнезе и скромным карнизом, в котором сухарики невольно ассоциируются с машикулями. Фриз бастиона, украшенный высеченными в плоском рельефе очертаниями герба Фарнезе, предвосхищает карниз палаццо Фарнезе в Риме.

В 1559 г. Микеланджело выполнил по заказу флорентийской колонии в Риме пять проектов ранее начатой церкви Сан-Джованни деи Фьорентини (рис. 25) [1]. Планы четырех из этих проектов из-

[1] Начата в 1530 г. по проекту Я. Сансовино. Закончена к 1588 г. по проекту Дж. делла Порта.



25. Рим. Церковь Сан Джованни деи Фьорентини. Проект Микеланджело, 1550—1559 г. Фасад, разрез, четыре варианта плана

26. Рим. Церковь Санта Мария деи Анджели алле Терме. Микеланджело

вестны: три — в собственноручных эскизах мастера, последний, выбранный заказчиками, в копии его ученика Кальканьи; внешний вид и разрез храма по этому проекту известны из современной гравюры. Суровая простота архитектуры, отсутствие декора и скульптур дают повод ряду исследователей усомниться в соответствии гравюры микеланджеловскому проекту. Однако в цельности интерьера и пластической слитности внешнего объема церкви, завершенного безраздельно господствующим сферическим куполом, явно выражен индивидуальный почерк великого мастера. Любопытна внутренняя обработка купола перемежающимися кругами и прямоугольниками, а также окна в барабане, остроумно связывающие внешний облик церкви с ее интерьером.

Еще одна церковь была задумана и построена Микеланджело в наиболее сохранившейся части терм Диоклетиана. Это — церковь Санта Мария деи Анджели алле Терме, для которой мастер использовал центральный зал тепидария, закрыв ненужные проемы и сделав две большие двери по торцам (рис. 26).

Церковь заложена в августе 1561 г., строительные работы развернулись только в 1563 г. и в основном закончены в 1566 г.

Микеланджело посвятил архитектуре лишь долю своих поистине титанических творческих сил, но достаточно было бы лишь купола собора св. Петра и ансамбля Капитолия, чтобы поставить его в ряд крупнейших зодчих эпохи. Его архитектурное наследие, насчитывающее до полутора десятков сооружений, полностью или частично им спроектированных, включает помимо рассмотренных еще многие выдающиеся памятники, например нишу Бельведера в Ватикане (рис. 10, стр. 172 и далее), Порта Пиа (рис. 27), капеллу Сфорца в церкви Санта Мария Маджоре в Риме и много укреплений.

Все сооружения Микеланджело отмечены рядом родственных черт и ярко отражают ему одному свойственное стремление к величавой монументальности и одновременно к динамичности архитектуры. Ми-

27. Рим. Порта Пиа, с 1561 г. Микеланджело

келанджело в отличие от Рафаэля и Браманте интересовался не светлыми пространствами спокойных интерьеров и ясно показанной гармонией хорошо уравновешенных усилий в тектонике сооружений, но пластической выразительностью самой архитектурной массы. Разработка этого нового архитектурно-художественного качества, сыгравшего такую важную роль в стилистическом комплексе барокко, являлась важным вкладом Микеланджело в современную ему итальянскую архитектуру.

Джакомо Бароцци да Виньола, оказавший огромное влияние на последующие поколения архитекторов своим трактатом «О пяти ордерах архитектуры», на практике не слишком стеснял себя им же сформулированными канонами.

Джакомо Бароцци (1507—1573 гг.) родился в местечке Виньола близ Модены. Обучался живописи и искусству перспективы в Болонье. С 1530 г. Виньола работал в Риме, выполнял живописные заказы, был помощником Перуцци на строительстве Бельведера в Ватикане, помогал ему комментировать Витрувия и обмерять римские древности. В 1540 г. Виньола стал секретарем римской Витрувианской академии. С 1541 по 1543 г. он вместе с художником Приматиччо делал бронзовые копии и слепки античных скульптур для дворца в Фонтенбло во Франции. По возвращении в Италию Виньола работал сначала в Болонье и ее окрестностях: был главным архитектором по достройке собора Сан Петронио, строил портик деи Банки, соорудил судоходный канал от реки По к Болонье (1547 г.), мост через реку Самоджа между Болоньей и Моденой (по Фламиниевой дороге), а также построил, по-видимому, ряд дворцов. В 1546 г. он возвратился в Рим, где выполнил ряд построек для Юлия III и рода Фарнезе: строительство виллы Юлия III и церкви Сант Андреа на виа Фламиния, лестниц и портиков у палаццо Сенаторов на Капитолии. Виньола превратил замок Капрарола в великолепную загородную резиденцию (1559—1564 гг.), построил виллу епископа Гамбара (позднее Ланте) в Витербо и виллу Фарнезе на Палатине, а также выполнил некоторые доделки в римском дворце Фарнезе. С 1568 г. по его проекту строилась церковь Иль Джезу в Риме (закончена Джакомо делла Порта в 1584 г.). В 1552—1554 гг. Виньола сотрудничал на строительстве собора св. Петра с Микеланджело, после смерти которого стал фактически главным руководителем (официально лишь с 1571 г.). Виньола построил дворец Фарнезе в Пьяченце (начат в 1559 г.), церкви в Сант Оресто, в Марцано, в Капранике, на оз. Больсено, церковь Джезу в Перудже, замок в Каподимонте (начат Антонио да Сангалло Младшим), палаццо Комунале в Веллетри (совместно с делла Порта). Он проектировал крепость в Норчии (1554 г.), фонтаны в разных городах, в том числе и Витербо (1566 г.), церкви Санта Анна деи Палафреньери и Санта Мария дель Орто в Риме. Последняя крупная работа мастера — проект церкви для Эскориала (не сохранился). Главная теоретическая работа — трактат «О пяти ордерах архитектуры» — впервые издана в Риме в 1562 г.

Виньола — непосредственный продолжатель великих мастеров начала XVI в., принимавший участие в завершении таких выдающихся памятников этого времени, как двор Бельведера, Канцеллерия, собор св. Петра и Капитолий,—был последним крупным мастером эпохи Возрождения в Риме.

Глубокий интерес к Витрувию и античной архитектуре и пиетет, с которым Виньола относился к произведениям Браманте и его школы, сочетались у него с острым чувством современности и новых требований, стоявших перед архитектурой. Виньо-

28. Рим. Вилла папы Юлия III, с 1550 г. Виньола, Вазари, Амманати и др.

29. Рим. Вилла папы Юлия III. Главный фасад и первый двор. Виньола

30. Вилла папы Юлия III. Пропилеи партерного сада (вид в сторону второго дворика)

ола сделал важный шаг в разработке новых типов сооружений — виллы, предназначенной для отдыха и развлечений, загородного замка-дворца и нового типа церковного здания. Новые вкусы отразились у Виньолы и в стремлении связать развитие композиции в глубину с движением зрителя, в эффектной живописности сменяющихся перспектив (сближающих подчас его архитектуру со скенографией), в склонности к необычным элементам и криволинейным очертаниям (овальные планы); эти черты, казалось бы, связывают Виньолу с течением маньеризма, к которому, все же

31. Вилла папы Юлия III. Боковая стена первого двора (фрагмент)

(вопреки мнению некоторых исследователей) его творчество отнести нельзя.

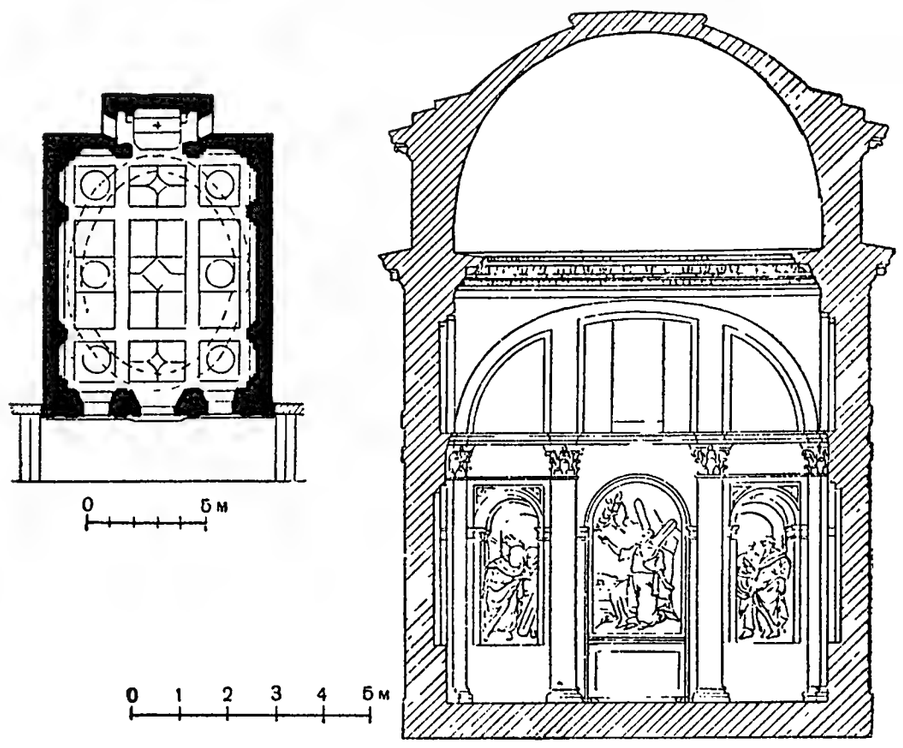
Однако глубинное развитие непременно завершается у Виньолы в пределах самих композиций, всегда классически ясных и уравновешенных. Это резко отличает его творчество от произведений большинства маньеристов.

Работая с Микеланджело и с представителями маньеризма, Виньола сумел сохранить свой индивидуальный стиль, явственно различимый в его произведениях.

В 40-х годах XVI в. Виньола работал в Болонье над интерьером собора Сан Петронио и строил нечто вроде гостиного двора — портико деи Банки. По решению городского Совета архитектор должен был объединить несколько старых зданий единым фасадом. Для этого Виньола создал монументальную декорацию в виде двухэтажного сооружения. Нижний этаж представляет собой арочный портик, обработанный ордером. В двух местах арки повышены для того, чтобы избежать монотонности и акцентировать переулок. Несмотря на то, что при строительстве были допущены изменения проекта, портико деи Банки является одной из интереснейших построек своего времени. Ею была завершена многолетняя реконструкция главной площади Болоньи.

Вилла папы Юлия III в Риме (рис. 28—32) расположена за стенами города на Фламиниевой дороге. Это небольшое сооружение, композиция которого развивается по продольной оси, состоит из немногих закрытых помещений и анфилады замкнутых дворов с портиками, укромным нимфеем с водоемами и садом, связанных разнообразными переходами и лестницами, остроумно расположенными на уклоне участка. В сложном ансамбле, раскрывающемся зрителю в эффектной смене тонко рассчитанных, чисто сценических перспектив, получили дальнейшее развитие композиционные приемы Браманте (Бельведер). Вилла поражает богатством аспектов, в которых предстают ее элементы через сквозные портики или при переходе с одного уровня на другой, и неожиданным центром композиции во втором, развитом «по вертикали» трехъярусном дворике с нимфеем в глубине.

Что именно в этом ансамбле принадлежит Виньоле, а что Вазари, приписывавшему себе (по-видимому, преувеличивая



32. Рим. Слева — вилла папы Юлия III. Второй дворик с нимфеем. Справа — оратория Сант Андреа, Виньола. Общий вид, разрез и план

долю своего участия) общий план и устройство нижнего сада, или Амманати, который заканчивал постройку, — установить трудно. Во всяком случае почерк Виньолы ясно виден в цельности общего замысла и в главном павильоне с его строгим двухъярусным фасадом.

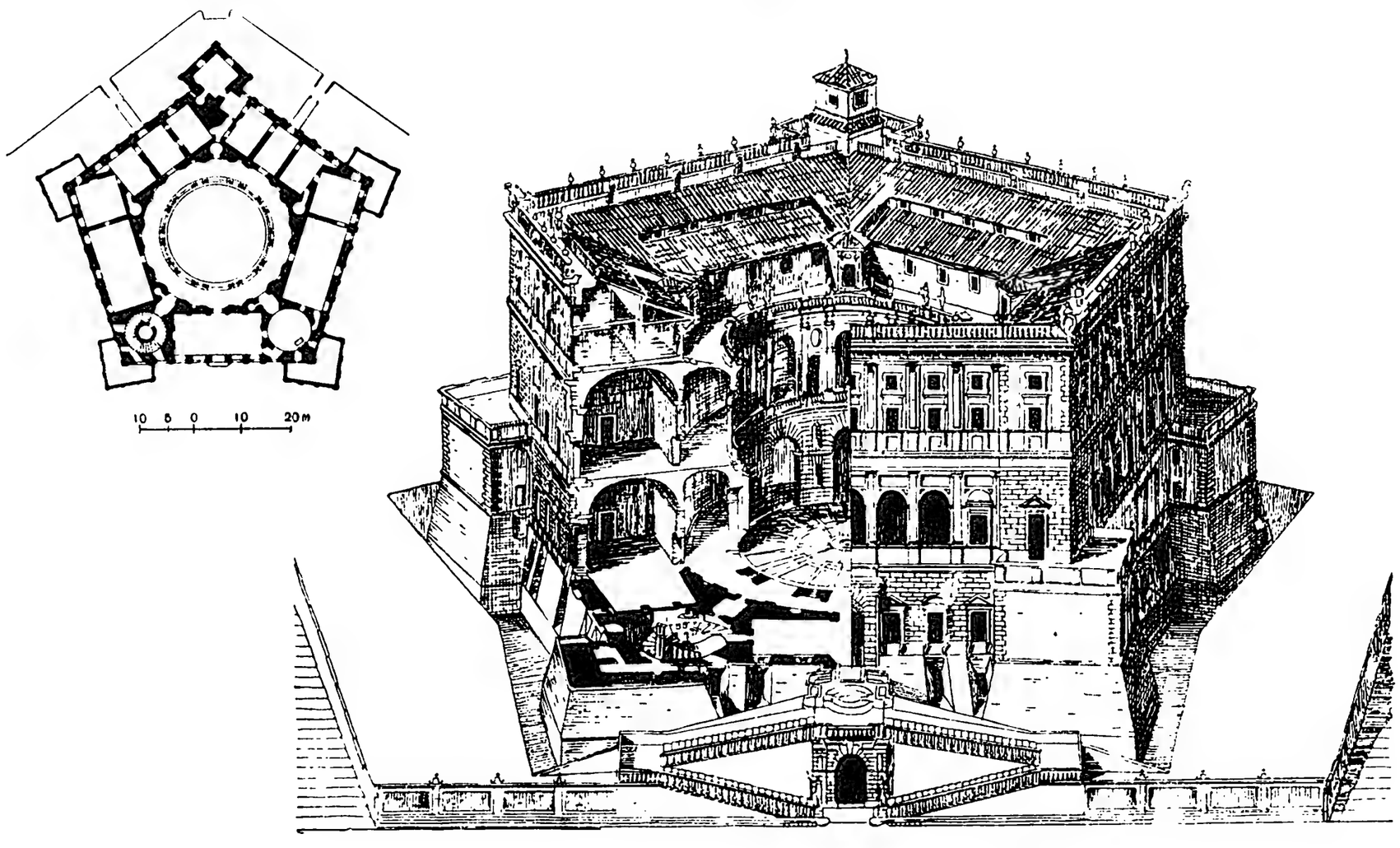
Одновременно с виллой и в непосредственной близости от нее, по другую сторону Фламиниевой дороги, Виньола возвел маленькую церковь, точнее оратorию Сант Андреа, с первым овальным куполом (закончена в 1554 г., рис. 32).

Одно из наиболее значительных произведений Виньолы — замок Фарнезе в Капрарола близ Витербо (рис. 33—35) с примыкающим к нему парком.

Несмотря на то, что общий пятигранный контур сооружения был определен вместе с бастионами, заложенными еще Перуцци в 1521 г., когда Капрарола перешла во владение Фарнезе и на месте старой крепости намечалось поставить новое укрепление, а идея круглого двора принадлежит, по-видимому, Антонио Сангалло Младшему (стр. 207), — именно Виньола объединил все эти начинания в сложное, но вполне органичное целое.

В результате многолетних работ (строительство, начатое Виньолой в 1559 г., продолжалось до самой его смерти) была создана уже не крепость, а великолепная загородная резиденция римского магната.

Выстроенный на склоне высокого холма



33. Капрарола близ Витербо. Замок Фарнезе, с 1559 г. Виньола

34. Капрарола. Замок Фарнезе. Галерея внутреннего двора, второй ярус

35. Капрарола. Замок Фарнезе. Винтовая лестница

замок Капрарола как нельзя лучше связывается с ландшафтом и раскрывающимися чуть не до самого Рима широкими горизонтами. Элементы крепостной архитектуры еще ясно сказываются в нижних частях здания. Система широких лестниц, рамп, подпорных стенок с нишами и балюстрадами соединяет его с маленькой площадью перед замком и с парком, который поднимается позади замка с изящному садовому павильону (казино), откуда водяной каскад как бы возвращает зрителя к замку (стр. 347). Грузность основного объема умеряется ярким сочетанием серого камня и красного кирпича и тонкой ордерной обработкой верхних этажей. Пятигранная форма, подчеркивающая объемность, рассчитана на всестороннее обозрение дворца. В то же время центрическая композиция как бы утверждает господствующее положение замка над окружающей местностью.

За мощными стенами скрывается величественный круглый двор. В первых двух очень высоких этажах он окружен арочными обходами, куда имеют выходы все парадные помещения дворца. В третьем ярусе, где над обходами устроена открытая галерея, расположены помещения для многочисленной челяди в один этаж с внутренней стороны и в два этажа снаружи, благодаря чему коридор между двумя рядами помещений получает естественное освещение (см. аксонометрию, рис. 33).

В одном из углов пятигранника расположена великолепная витая лестница-пандус, задуманная, как полагают, еще Ф. Пачотто — одним из предшественников Виньолы, но выполненная Виньолой. Она ведет лишь до второго этажа, выше поднимаются узкие винтовые лестницы в толще стен по внутренним углам пятигранника.

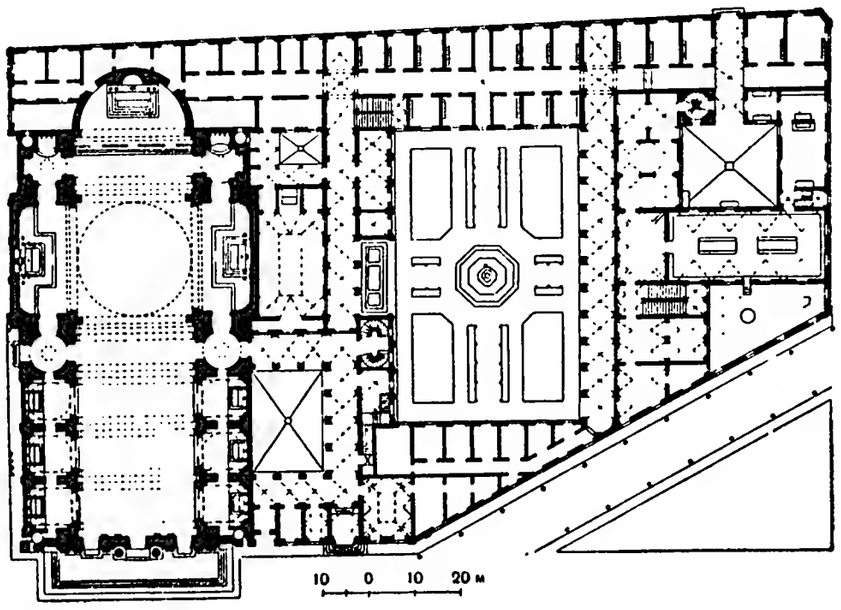
Помимо виллы папы Юлия и садов Капраролы Виньолой были разбиты сады Фарнезе на Палатине в Риме (не сохранились) и построена вилла Ланте в Баньяйе (см. стр. 347, рис. 23) — произведения, оказавшие заметное влияние на композицию загородных резиденций.

Церковь Иль Джезу в Риме (рис. 36), примыкающая к более позднему зданию иезуитской коллегии, была создана Виньолой в соответствии с четко сформулированными требованиями нового монашеского ордена — иезуитов. Виньола исходил из композиции церкви Сант Андреа в Мантуе (стр. 89) и, может быть, из неосуществленных планов Микеланджело, незадолго до своей смерти взявшегося за разработку проекта главного храма ордена. Но обособление капелл (заменивших ниши в церкви Альберти) и укорочение ветвей трансепта придали интерьеру новую целостность, а динамизм вытянутого нефа получил исключительно сильное завершение в величественном средокрестии с громадным куполом. Так, сочетание базиликального и центрического типов церковного здания приобрело у Виньолы новую силу и смысл.

Сильнейшим архитектурно-выразительным средством здесь становится свет. Равномерное освещение нефа через полукруглые окна над капеллами перебивается перед самым средокрестием, и эта теневая пауза подчеркивает интенсивность света, падающего сквозь фонарь и окна купола. Свет вносит в композицию храма (а вместе с тем и в богослужение) подлинно сце-

Рим. Церковь иль Джезу. Фрагмент фасада

36. Рим. Церковь Иль Джезу, 1568—1584 гг. Виньола, Джакомо делла Порта



37. Витербо. Фонтан на пьяцца делла Рокка. Виньола

нический драматизм. Другим важнейшим средством формирования архитектурного образа церкви является крупная масштабность как ее интерьера, так и фасада.

Впечатление от церкви, эффектно раскрывающейся в угловом ракурсе, растет по мере приближения к ней, но только поднимаясь по широкой лестнице, зритель воспринимает в полной мере огромные размеры импозантного и строгого, словно чеканного, фасада, который по грандиозности вполне отвечает интерьеру, а по своей сдержанности является разительным контрастом к великолепию внутреннего (более позднего) убранства.

Фасад в своих основных чертах определен Виньолой, но при его осуществлении Джакомо делла Порта сделал ряд изменений в духе последней четверти XVI в., усилив монолитную целостность композиции. Двухъярусный ордерный фасад главного храма иезуитов с его волютами, объединяющими боковые нефы с центром, стал прототипом для множества католических церквей нового времени [1].

[1] Развитие этой композиции церковного фасада можно проследить на маленькой церкви Виньолы в Непи и на фасадах церквей Санта Катерина деи Фунари (1564 г., Гвидетто Гвидетти) и Сан Спирито ин Сассиа в Риме (начата Антонио да Сангалло Младшим в 1538 г.). В этой же связи следует упомянуть церковь Сан Бенедетто в Полироне близ Мантуи (начата в 1539 г., затем реконструирована Д. Романо), а также малоизвестные церкви в Кампанье арх. Дж. Тристано из Феррары (1515—1574 гг.), который, став членом иезуитского ордена, настойчиво пытался разрешить поставленные орденом архитектурные задачи.

В наследии Виньолы особое место занимают его фонтаны. Чрезвычайно разнообразные по замыслу и форме, нередко тонко противопоставляющие строго тектоническую композицию динамике льющейся воды, они всегда удачно расположены на площади или перекрестке и по-новому выявляют значение традиционного общественного водоема в южном городке (фонтан в Витербо, в Баньяйе и др., рис. 37).

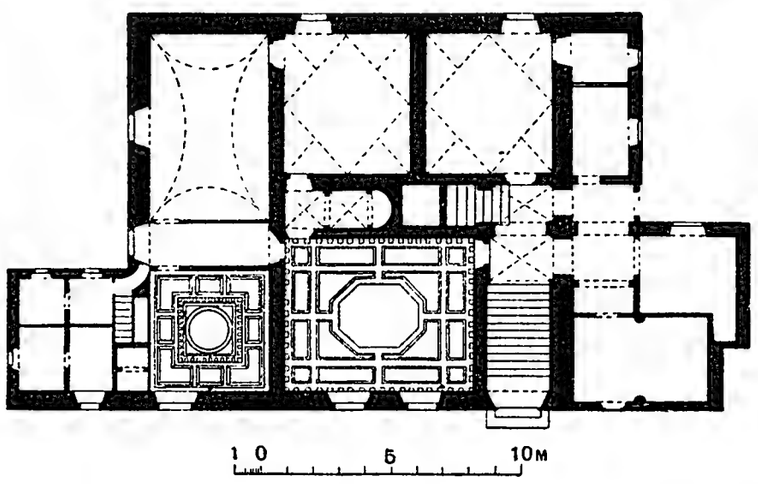
В своих интересно задуманных и тщательно разработанных композициях Виньола раскрывается как тонкий и взыскательный, но вместе с тем противоречивый мастер. Творчество Виньолы во многом еще близко классическим принципам Возрождения, но изысканная, порой суховатая, элегантность или величавая импозантность его произведений отчетливо отражает вкусы его аристократических заказчиков и дух иного времени, а многие композиционные приемы мастера получили широкое распространение лишь значительно позднее. Так, в барочной архитектуре были подхвачены динамические качества и глубинное развитие композиций Виньолы, его умение работать с большими архитектурными массами (Капрарола, огромный недостроенный дворец Фарнезе в Пьяченце с открытым театром во дворе), а строгая логичность его ордерных композиций сыграла большую роль в архитектуре классицизма по всей Европе.

2. АРХИТЕКТУРА ФЛОРЕНЦИИ

Среди мастеров Флоренции середины и второй половины XVI в. одно из наиболее видных мест занимает **Джорджо Вазари** — архитектор и живописец, автор первой истории и теории искусств, замечательного «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Джорджо Вазари (1511—1574 гг.) родился в Ареццо в семье горшечников (вазари). Странствования и обучение у разных мастеров дали молодому Вазари довольно основательное образование. Особенно важную роль сыграло ученичество и работа у Микеланджело. С 1532 г. в Риме Вазари начал изучать строительное искусство, «измерил и перерисовал все здания и статуи». В 1535 г. он строил укрепления для герцога Алессандро Медичи. К тому же времени относится сделанная им органная трибуна для собора в Ареццо. В 1542 г. построил в Ареццо собственный дом. Около 1550 г. в Риме выполнил ряд работ для папы Юлия III (стр. 232). С 1553 г. Вазари на службе у Козимо Медичи работал во Флоренции и в дру-

гих городах Тосканы. Здесь он создал свои главные архитектурные произведения, достиг высокого общественного положения и получил дворянское звание. В 1544 г. в Кортоне построил церковь Санта Мария Нуова. В 1555 г. перестраивал интерьеры палаццо Синьории во Флоренции. В 1559 г. создал проект нового здания для герцогской администрации — Уффици. В 1561 г. сделал проект (модель) перестройки палаццо Кавальери ди Сан Стефано в Пизе. В 1563 г. в Пистойе возвел купол церкви Мадонна дель Умильта. В 1565 г. сделал модель Бадьи в Ареццо, перестраивал церковь Санта Фьоре э Лучилла. В эти же годы во Флоренции Вазари внес некоторые изменения во внутреннее убранство церквей Санта Мария Новелла и Санта Кроче. В 1565—1566 гг. Вазари строил крытый переход между палаццо Синьории и палаццо Питти; в 1567 г. — лоджию на Меркато Веккио во Флоренции. Последняя работа Вазари — Лоджия в Ареццо (1573 г.).



1. Ареццо. Дом Вазари, 1542 г. Вазари. План, интерьер, фасад

Вазари был идеологом строгого, академического направления в архитектуре, стремился сохранить классические традиции итальянского искусства начала века. Крупный деятель в области художественного образования, основатель флорентийской Академии художеств (1563 г.), создавший Академию рисунка, Вазари дает реалистическое толкование задач изобразительного искусства. Рисунок в понимании Вазари — и в этом он прямой продолжатель классики — основная категория изображения, несущая в себе обобщающие, типизирующие функции художественного образа. Вазари глубоко почитал авторитет великих мастеров «Золотого века», в особенности Микеланджело, а также Брунеллеско.

Однако в своей художественной практике Вазари примыкал к маньеризму. Это отчетливо сказалось в тенденциях стилизации архитектурных приемов мастеров классики.

Наиболее значительным из ранних произведений Вазари был его собственный дом в Ареццо (рис. 1) — один из немногих сохранившихся от того времени жилых домов состоятельных горожан. План его компактен, прямоуголен. В отличие от палаццо дом не имеет внутреннего двора; его парадные помещения выходят непосредственно на улицу. Не считая низкого цокольного, дом имеет два этажа: высокий первый — главный. Основное внимание в планировке обращено на удобство жилья. Арочный вход и широкая прямая лестница

2. Флоренция. Палаццо Веккио (или Синьории). Лестница, 1555 г. Вазари

в правой части дома ведут в расположенный в центре зал (42 *м*²), к которому примыкают остальные комнаты. К залу примыкает также обращенная на улицу парадная спальня, а по внутренней стене — темная капелла (под вторым узким маршем лестницы). Двери сделаны вблизи стыка стен для наиболее удобного использования помещений. Все комнаты главного этажа перекрыты сводами, кроме более высокого зала, который имеет кессонированный потолок. Потолки всех комнат, а в зале и стены, покрыты росписью. Дух кватроченто — в строгой и элегантной росписи сводов над гладкими стенами комнат, традиции Рафаэля и Микеланджело — в богатой настенной живописи зала.

Первой крупной работой Вазари во Флоренции была перестройка палаццо Веккио, начатая в 1555 г. Палаццо Веккио, как и недостроенный дворец Питти, нужно было превратить в герцогскую резиденцию. Из работ Вазари сохранились: главная лестница в верхнем этаже, апартаменты дельи Элементи, комнаты Элеоноры Толедо, апартаменты Льва X, потолок «зала пятисот» и его передняя, «Тезоретто» (сокровищница Медичи) и, наконец, богато отделанный, с инкрустацией из драгоценных камней, рабочий кабинет герцога Франческо I — «Студиоло».

Лестницы в палаццо Веккио (рис. 2) типичны для стиля Вазари и флорентийских вкусов его времени. Длинные и пологие прямые марши проложены между белыми гладкими стенами, которые переходят в такой же гладкий свод. Кроме вделанных в стены поручней, карнизных тяг и плоской арки, отделяющей марш от площадки, здесь нет никаких украшающих деталей.

Потолочная роспись Вазари в палаццо Веккио принадлежит к лучшим произведениям этого рода в Италии и во многом восходит к росписям виллы Мадама Рафаэля, его лоджиям и залам в Ватикане.

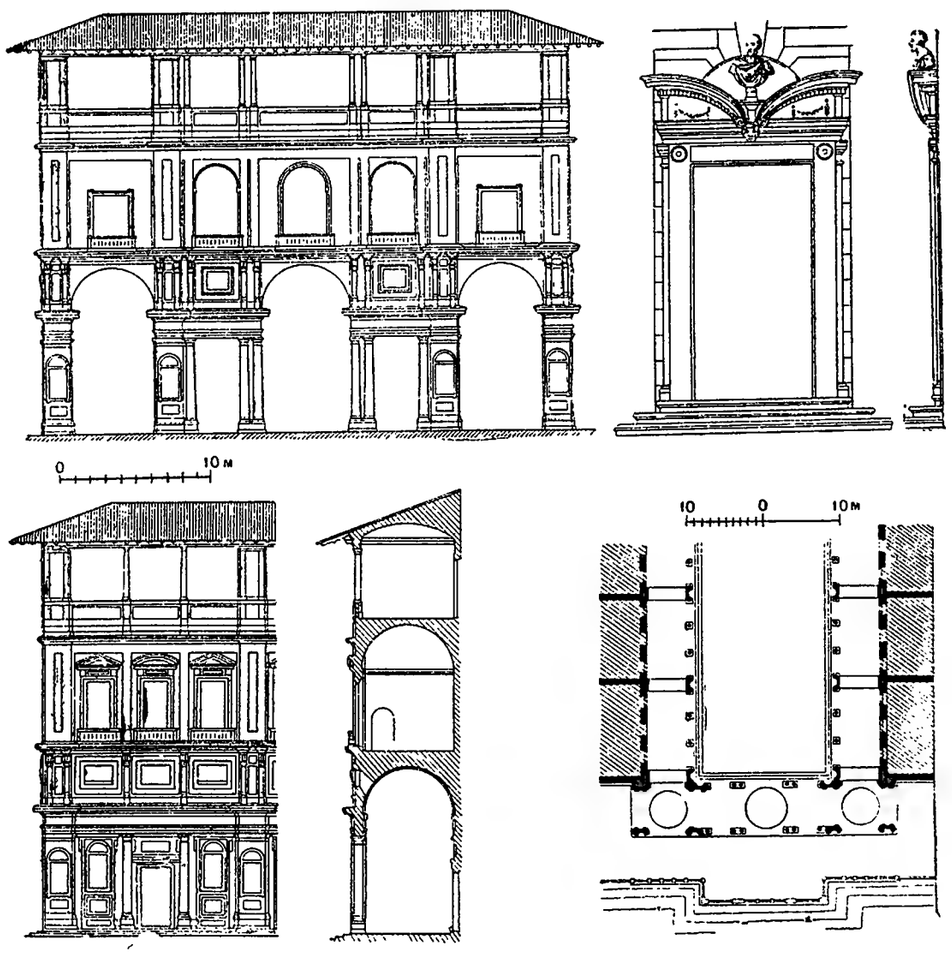
Здание Уффици во Флоренции (рис. 3—5) — главное и лучшее произведение Вазари-зодчего. Уффици, здание правительственной администрации Козимо I Медичи, в плане в виде узкой очень вытянутой буквы П, своей открытой стороной примыкает к площади Синьории, а двумя продольными сторонами образует улицу (длина 142 *м*), ведущую к набережной Арно, куда раскрывается сквозная лоджия поперечного корпуса. Здание имеет три этажа и на всем протяжении улицы — единый фасад: внизу — сплошная открытая лоджия-галерея с многочисленными входами в здание, в среднем этаже — окна основных помещений Уффици, в третьем — лоджия, застекленная позднее. Галереи Уффици перекрыты сплошным плоско кессонированным цилиндрическим сводом, который дополнительно освещен с улицы полосой низких окон. В правой части здания, близ лоджии деи Ланци, галерея отсутствует; на этом участке в здание включены стены старых построек. Внутренняя планировка Уффици носила чисто деловой характер.

История проектирования Уффици (известен начальный вариант проекта Вазари) позволяет уловить основную тенденцию развития архитектурных идей в композиции сооружения. Первоначально мастер обратился к традиционной форме палаццо — замкнутому прямоугольному объему с фасадом, обращенным на площадь, и с внутренним двором, через который намечался сквозной проход к набережной (по

3. Флоренция. Улица Уффици, 1560—1574 гг. Вазари

трассе пролегавшей здесь ранее улочки). Таким образом, хотя мысль зодчего была сосредоточена на композиции здания, четко ограниченного извне, уже в необычности сквозного прохода через вытянутый двор, служивший звеном в системе городских коммуникаций, была заложена возможность нового решения задачи. То, к чему пришел Вазари, было принципиально новым. Не объем здания, а протяженное пространство двора, перерастающего в улицу, было предметом интереса зодчего. Значение главных получали глубинные, по существу дворовые фасады. Традиционный мотив периметральной лоджии двора стал элементом улицы, получившей, в сочетании с галереями, «трехнефную» пространственную композицию. Короткий поперечный корпус трактован в виде облегченной вставки — арочного мотива сквозной лоджии,

4. Флоренция. Уффици. Галерея первого этажа



5. Флоренция. Уффици. Вазари. Фасад поперечного корпуса со стороны реки, фрагменты фасада, плана и разреза; Буонталенти — наличник двери Порта делла Суппликe внутри здания

ритмически подхваченного в больших арочных окнах второго этажа. В продольных фасадах Уффици в качестве главного членения выделен антаблемент галерей. Это подчеркивало значительность арочного раскрытия улицы к реке и ее необычную для Флоренции ширину (18 *м*).

Новым было и конструктивное решение галерей Уффици. Цилиндрический свод, закрытый фасадной стеной, восходит к Брунеллеско (капелла Пацци); окна в этой стене для освещения свода—к Перуцци (двор палаццо Массими). Но обычную систему разгрузочных арок Вазари заменил клинчатым строением фриза и карниза, полностью разгрузив таким образом архитрав. С фасада швы клинчатых камней вертикальны на $^1/_8$ их толщины, на остальную глубину скошены по принципу клинчатой перемычки, передающей нагрузку на монолитные колонны. В постройке был применен очень прочный и дорогой камень «пьетра ди фаччата» (его употребление разрешалось только специальным указом). Голубовато-серый тон камня красиво сочетается с белыми оштукатуренными стенами. Выполнение камнетесных работ в Уффици особенно тщательно, все каменные части отполированы. Введение металлических связей в свод галерей позволило сделать минимальным сечение опор, более воздушными и светлыми самые галереи, которые Буркхардт назвал красивейшими в Италии.

Весьма характерной постройкой для Флоренции времени правления Козимо Медичи является изолированный крытый переход от палаццо Веккио к палаццо Питти — резиденции Медичи. Он был создан Вазари в невероятно короткий срок (5 месяцев). Собственная улица для герцога, высоко над головами подданных и им недоступная, должна была обезопасить передвижение Козимо по городу. Крытый переход шел от палаццо Веккио аркой к Уффици, далее вдоль набережной Арно до Понте Веккио, над лавками ювелиров, на другой берег реки к палаццо Питти.

Можно полагать, что в постройке «коридора» сам Вазари видел воплощение в жизнь идей Леонардо да Винчи об улице над улицей, которая служила бы «улицей для благородных». Однако этот переход для «благородных», нужный одному лишь герцогу, не был продиктован интересами города. Постройка «коридора»—свидетель-

ство подчас уродливых форм градостроительства Флоренции в условиях режима реакции середины XVI в.

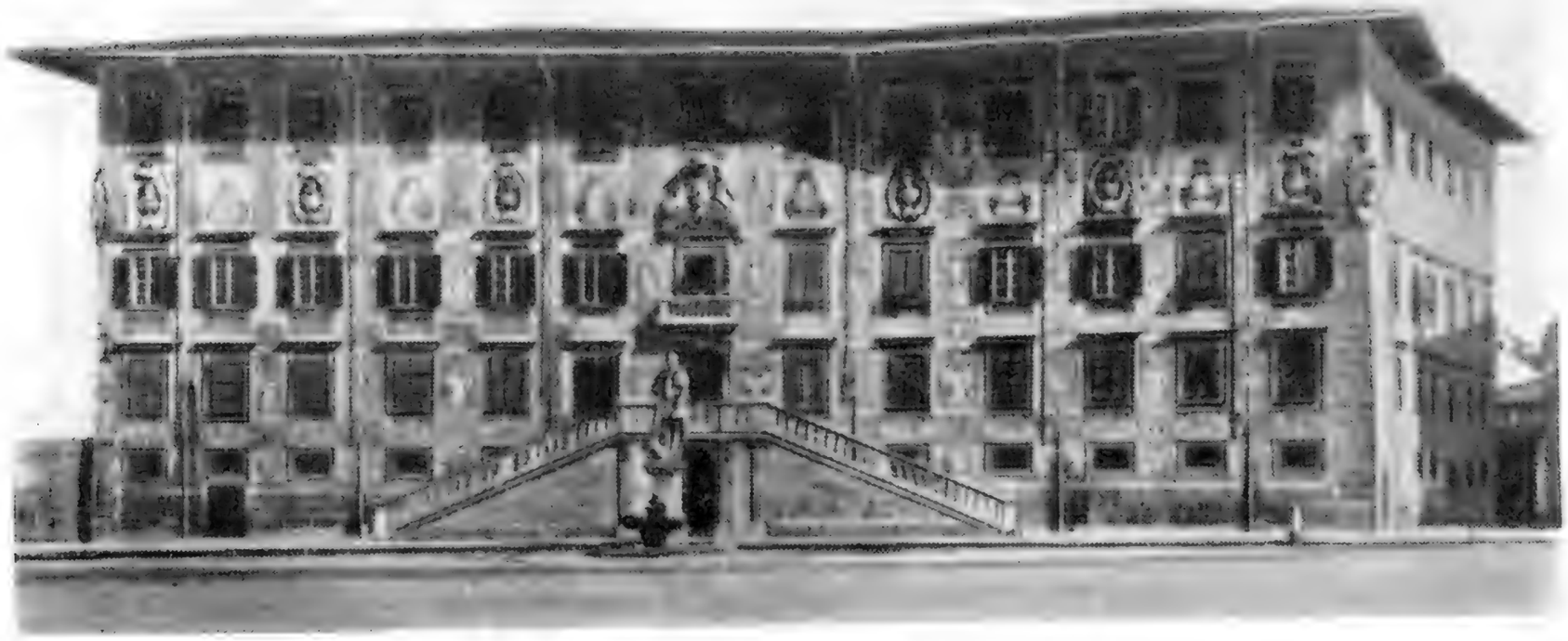
В 60-х годах Вазари частично перестраивал интерьеры церквей Санта Кроче и Санта Мария Новелла во Флоренции. Первую предназначали на роль флорентийского пантеона. Новые алтари образуют по продольной стене нефа строй двухколонных портиков с треугольными и лучковыми фронтонами, в ряду которых поставлена гробница Микеланджело работы Вазари (1570 г.; прах Микеланджело был тайно привезен во Флоренцию из Рима самим Вазари).

В те же годы Вазари работал и в других городах. Наиболее значительным сооружением было палаццо деи Кавальери ди Сан Стефано в Пизе (рис. 6), перестроенное из старого здания. Палаццо с главного фасада имеет три этажа, не считая цокольного полуэтажа. Наружная лестница — упрощенный вариант лестниц палаццо Сенаторов на Капитолии в Риме — ведет в первый этаж. По традиционной схеме второй этаж, главный, выше остальных. Фасад с плоским обрамлением простых окон представляет собой гладкую стену, сплошь покрытую росписью, которая создает подобие легкого каркаса, заполненного филенками из арабесок. Вверху в овальных нишах поставлены бюсты Медичи (исполненные по рисункам Вазари), пластика которых оттенена общим графическим рисунком фасада. Перед домом фонтан работы Вазари. Церковь Сан Стефано деи Кавальери, сооруженная мастером рядом с дворцом, сильно перестроена.

В Пистойе Вазари возвел купол церкви Мадонна дель Умильта; он представляет собой интерпретацию куполов Брунеллеско и Микеланджело, но меньше подъемом и пролетом (19,8 *м* в свету). Восьмигранный купол состоит из двух кирпичных оболочек, внутренней циркульной и внешней немного повышенной, соединенных каменными ребрами, выступающими наружу. Форма купола привела к тому, что распор от собственного веса купола почти исчерпал его несущую способность и его основание было стянуто пятью железными поясами. Купол очень красив и господствует в силуэте города. Внутренняя поверхность купола плоскокессонирована подобно сводам галереи Уффици.

Значительной работой Вазари была перестройка бадьи в Ареццо (церковь Санта Фьоре э Лучилла). Первоначально церковь была задумана Джулиано да Майяно (1480 г.) в виде базилики с пятью большими куполами по среднему нефу и с двойным числом куполов по боковым. Вазари заменил первый, третий и пятый купола цилиндрическим сводом, создав по главному нефу ритмический ряд сменяющихся сводов и куполов. В боковых нефах каждому своду главного нефа отвечает узкий поперечный овальный купол с двумя узкими сводами, а куполу — поперечный цилиндрический свод. Так Вазари превратил цепь четко выделенных купольных пространств постройки да Майяно в единое, сложно организованное протяженное пространство.

Одним из самых поздних произведений Вазари была лоджия в Ареццо (рис. 7),



6. Пиза. Палаццо деи Кавальери ди Сан Стефано, по модели Вазари, 1561 г.

7. Ареццо. Лоджия, 1573 г. Вазари

длинная монументальная аркада крупного масштаба. Из девятнадцати арок лоджии шестнадцать выходят на старую рыночную площадь, замыкая ее с наиболее возвышенной стороны. Простые формы лоджии красиво контрастируют со сложной архитектурой средневековых зданий, формирующих облик площади. Лоджия в Ареццо — большая градостроительная удача Вазари: «бесконечная» перспектива лоджии, сквозь арки которой раскрывается панорама площади и церкви, органично связана с жизнью и архитектурой города. Здесь Вазари, как и в Уффици, подлинный мастер градостроительного ансамбля.

Бартоломео Амманати — архитектор и скульптор, один из наиболее интересных представителей маньеризма.

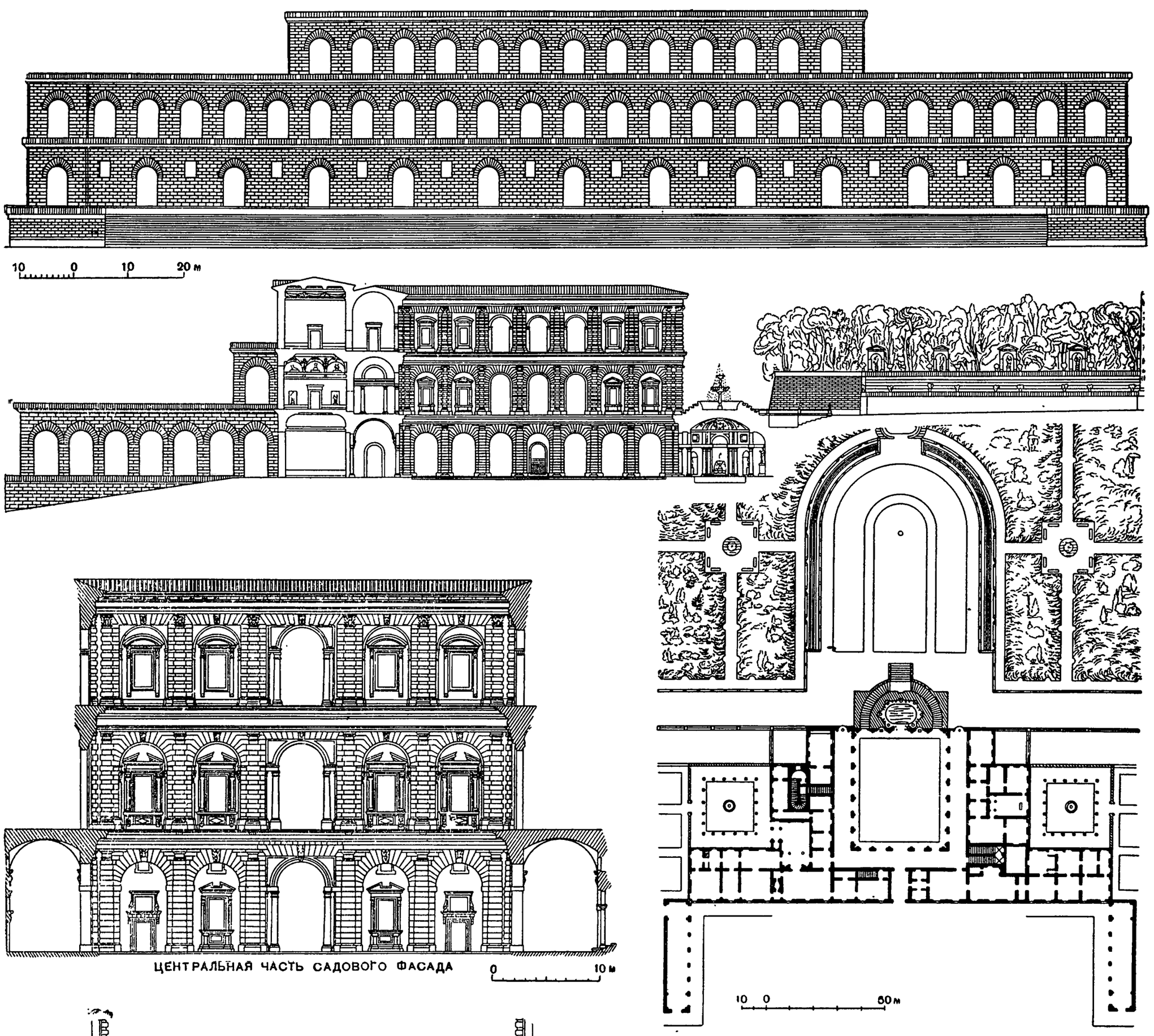
Бартоломео Амманати (1511—1592 гг.) родился в Сеттиньяно, близ Флоренции. Учился скульптурному искусству у Бандинелли во Флоренции и Якопо Сансовино в Венеции, где участвовал в отделке библиотеки Сан Марко. Его третьим учителем был Микеланджело, флорентийские работы которого Амманати тщательно изучал. Первая архитектурная работа (с 1546 г.) — надгробие Беневидео, сооруженное в падуанской церкви дельи Эремитани. С 1550 г. Амманати участвовал в строительстве виллы папы Юлия III. В 1552 г. перестраивал палаццо ди Фиренце в Риме. В 1555 г. возвратился во Флоренцию и соорудил фонтан (не закончен, его скульптуры — в садах Боболи и музее Барджелло) для «зала Пятисот» в палаццо Веккио. В 1560 г. победил Джамболонью, Бенвенуто Челлини и Данти на конкурсе проектов фонтана для площади Синьории (фонтан Нептуна, поставлен в 1575 г.). В 1560 г. начал перестройку и расширение палаццо Питти.

В 1563 г. строил палаццо Грифони. В 1567—1569 гг. возвел мост Санта Тринита на Арно. В 1578 г. строил палаццо делла Синьория в Лукке, с 1579 г. — иезуитскую церковь Сан Джованнино во Флоренции. В 1582 г. заложил здание иезуитской коллегии в Риме — Колледжо Романо. В 1585 г. консультировал перевозку обелиска на площадь св. Петра в Риме.

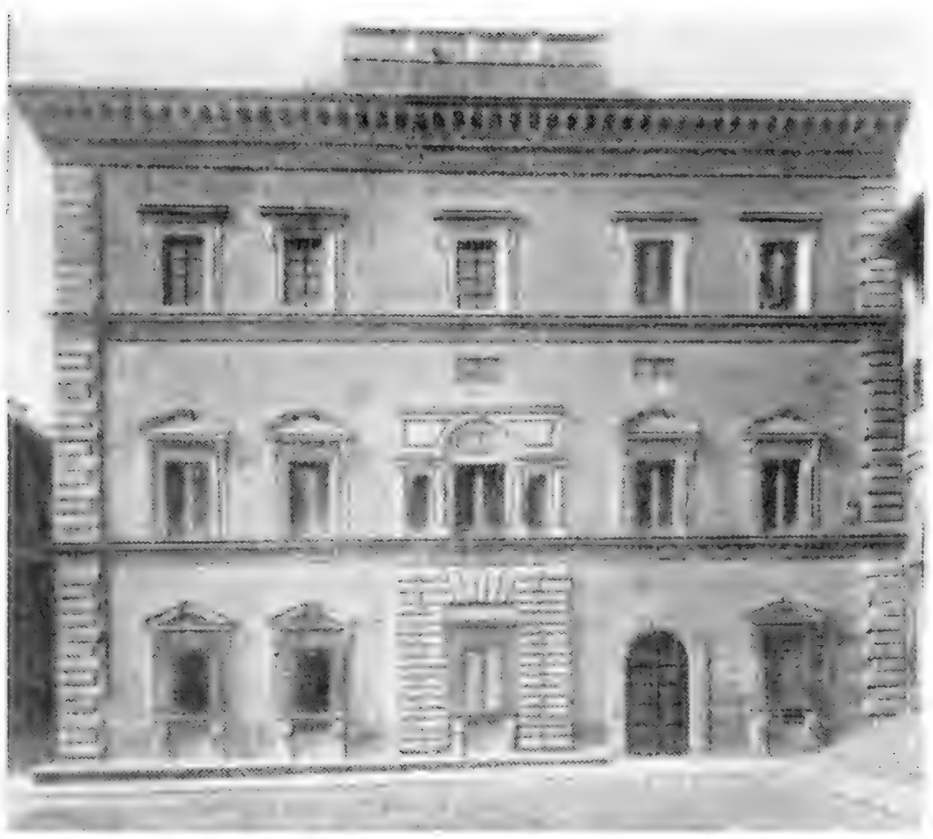
Достоверные архитектурные работы (кроме названных): палаццо Джуньи, Рамирец-Монтальво и Мондрагоне во Флоренции; второй двор церкви Сан Спирито там же; палаццо Микелетти-Бернарди в Лукке; палаццо Каетани в Риме. Сохранились фрагменты написанного после 1550 г. трактата об архитектуре (в собрании Уффици) с большим планом идеального города.

8. Флоренция. Палаццо Питти. Фонтан над гротом и амфитеатр

Первой большой работой Аммanати были задний фасад и двор палаццо Питти (рис. 8, 9), который должен был стать внутренним парадным двором герцогской резиденции. Помимо этого, нужно было объединить дворец с садами Боболи. Двор палаццо Питти, образованный П-образным объемом трехэтажного палаццо и массивом подпорной стены сада в высоту одного этажа, с гротом в ней со стороны двора, сам кажется огромным гротом, высеченным в гранитной скале и отделанным в руст рукой мастера-каменотеса. Двор связан с природой не только рустовкой стен



9. Флоренция. Палаццо Питти, 1560 г. Амманати

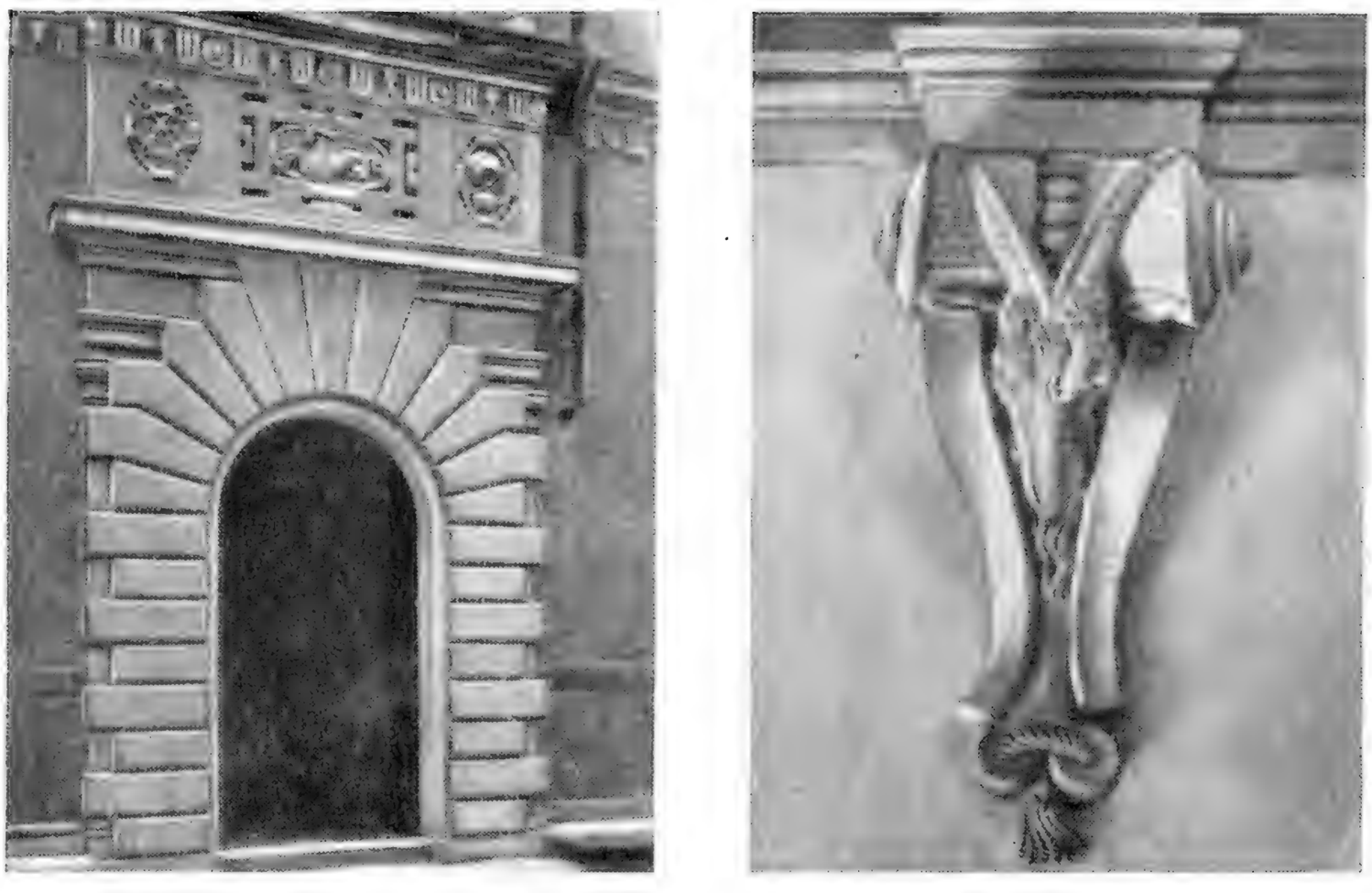


10. Флоренция. Палаццо Грифони, 1563 г., Амманати. Фасад с площади Сантиссима Аннунциата

под дикий камень, но и тем, что составляет композиционное целое с амфитеатром парка. Крылья амфитеатра образуют обширную площадку, по границе которой с двором, по его оси (над дворовым гротом), поставлены фонтан и обелиск. Верхняя мраморная балюстрада амфитеатра с эдикулами четко вырисовывается на фоне высокой живой изгороди. Площадка с обелиском предназначалась для театральных действий (как двор виллы папы Юлия III в Риме), и во время представлений огромный фантастический грот- — двор палаццо (отсюда — двухэтажного) — служил постоянной декорацией — задником спектакля.

Только находясь вблизи, во дворе, можно оценить виртуозное мастерство архитектора-скульптора. Различна рустовка каждого из трех ярусов двора с полуколоннами дорического, ионического и коринфского ордеров; различны по формам наличники окон с полуциркульными, лучковыми и разорванными фронтонами; различны и особенно необычны обрамления дверей. Бесконечно разнообразны детали и орнамент с масками и букраниями, с вазами и щитами, сочетающимися со строгими триглифами и крутыми завитками волют. И в каждой невиданной до того детали, в каждой мелочи — манера Амманати, его ярко выраженная индивидуальность. Более строги окна по первому этажу главного фасада дворца, также выполненные мастером.

На углу улицы де Серви и площади Сантиссима Аннунциата с портиками Брунеллеско и Сангалло Амманати возвел палаццо Грифони (теперь — Будини-Гаттаи, рис. 10). Главный вход обращен на улицу Серви. Арка портала, тройное окно над ним и скульптурный герб создают выразительную вертикаль на оси фасада, оттеняя вход. В фасаде с площади центр выделен иначе. Акцентирующий мотив аттика с балюстрадой и волютами отнесен к плоскости фасада в целом, закрепляя его место в ансамбле площади. Розовый оттенок кирпича (палаццо — одна из немногих



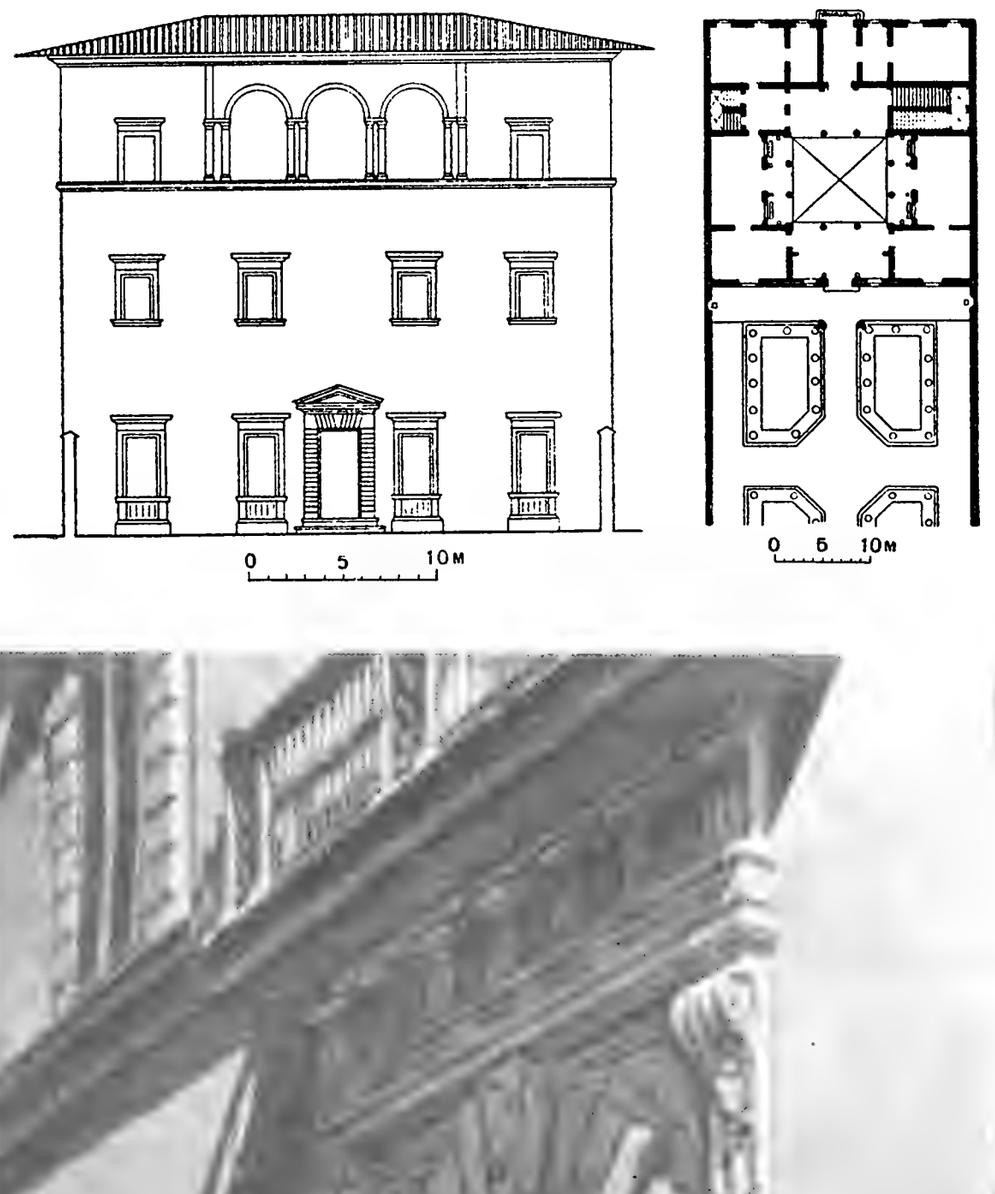
11. Флоренция. Палаццо Грифони. Амманати. Портал, консоль карниза в вестибюле

неоштукатуренных кирпичных построек Флоренции) гармонирует с серым камнем угловых рустов и обрамления проемов; мягко сочетается фактура материалов — шероховатого кирпича с гладким камнем. Тип фасадов, идущий от фасада палаццо Фарнезе в Риме, обычен для Италии второй половины XVI в.: три этажа, русты по углам и вокруг порталов, венчающий карниз античных форм, оконные наличники с треугольными и лучковыми фронтонами. В композиции фасада Амманати-архитектор в достаточной мере строг, зато всю свою склонность к необычному, порой гротескному, всю свою виртуозность проявил Амманати-скульптор. Здание трижды опоясано фризами, покрытыми ювелирной резьбой. Невозможно перечислить все изысканные мелочи, какими украсил дворец мастер, работа которого напоминает работу резчика гемм и камней (рис. 11).

Меньше скульптурных деталей во втором городском дворце Амманати — палаццо Джуньи на улице дельи Альфани (рис. 12). Тип римских дворцов Антонио да Сангалло в этом палаццо разработан еще свободнее, чем в палаццо Грифони. Квадратный план дворца с центральным двором сочетается здесь с осевым, глубинным развитием дворового пространства. Этому отвечает более сильный, чем в палаццо Грифони, акцент на оси фасада с богатым порталом входа. Портал, эдикула с гербом и подоконники первого этажа обработаны тонкой скульптурной резьбой.

Палаццо Джуньи монументальнее и строже более изысканного палаццо Грифони. Сдержанная мощь — и в общем облике фасада и в деталях. Подчеркнуто стройны фигурные кронштейны портала, завершающие нарядные вертикали обрамления гладко рустованной арки входа. Плоско обработанный портал (его малый рельеф хорошо оттенен сильным изгибом подоконных волют) образует единый силуэт с балконом и проемом второго этажа. Тонкая пластика портала и скульптурный герб создают обостренный контраст с простой гладью стены. Садовый фасад здания очень прост. Во дворе, продолжая шаг аркады, гладь стены членится темным рисунком плоских лопаток и филенок, как и в дворовых фасадах палаццо Грифони. Эта плоскостность — стилевая черта флорентийской архитектуры XVI в. (палаццо Аркивескови-ле — постройка Дозио и др.).

Палаццо Грифони и палаццо Джуньи — лучшие городские постройки Амманати. Два других его флорентийских дворца — палаццо Рамирец-Монтальво и палаццо Мондрагоне. В первом фа-



12. Флоренция. Палаццо Джуньи, до 1577 г., Амманати. Садовый фасад, план, деталь главного фасада

13. Флоренция. Мост Санта Тринита, 1567 г. Аммана-ти

сад сплошь покрыт сложным узором сграффито. В палаццо Мондрагоне, сухом и холодном, возможно, сказалось нарастание ущербных настроений, связанных с сильным воздействием на Амманати идей католической реакции.

В 1567 г. Амманати приступил к сооружению моста Санта Тринита через Арно (рис. 13). Строительство моста, связывавшего центральную улицу города с его левобережной частью, имело большое градостроительное значение. Формы моста очень просты. Каждый из трех пролетов перекрыт пологим, очерченным из многих центров распластанным арочным сводом. Размах удлиненного овала коробовых арок придает мосту легкость и элегантность. Своеобразная изысканная грация этих трех мостовых пролетов, их упругий и одновременно очень пластичный, мягко изогнутый силуэт резко отличались от остальных мостов города и вызывали всеобщее восхищение. Единственным скульптурным украшением моста были картуши в замках арок (скульптуры времен года по концам моста поставлены несколько позднее). Мост Амманати, исполненный подлинной монументальности, снимает частое обвинение флорентийских зодчих чинквеченто в ограниченности их творчества, якобы выражавшего себя лишь в области декоративной детали. Мост Санта Тринита убедительно говорит о тектоничности решений большой архитектурной задачи и новизне ее трактовки флорентийским зодчим XVI в.

14. Лукка. Палаццо делла Синьория, 1578 г. Амманати. Фрагмент главного фасада

В 1577 г. совет г. Лукки принял присланный Амманати проект палаццо делла Синьория. В следующем году архитектор, сделавший модель палаццо, был утвержден его строителем на пять лет. Позднее дворец перестраивался, от проекта Амманати остались лишь фасад и первый, так называемый Швейцарский двор (кортиле дельи Звиццери).

В фасаде палаццо делла Синьория (рис. 14) нет полнокровности и силы прежних произведений Амманати. Как и двор палаццо Питти, фасад похож на театральную декорацию, но не высеченную из камня навечно, а временную — из холста, на белом поле которого темным рисунком даны различные архитектурные мотивы. В фасаде тонко выдержан нюанс между его чисто декоративной темой и структурой целого, которая ясно читается в градациях рельефа. Богатство ритмов позволяет читать рисунок форм по вертикали и по горизонтали одновременно и как бы сообщает условной схеме фасада зрительное, эмоциональное движение. Вместе с тем в фасаде палаццо делла Синьория ясно ощутима эстетизация декора, утеря его органичной связи со стеной. Более строг и лаконичен задний фасад, выходящий на Швейцарский двор. Здесь арочный мотив фасада, пятикратно повторенный, сочетается с открытой рустованной аркадой внизу. Между арками первого этажа — тонко вылепленные кронштейны (рис. 15).

15. Лукка. Палаццо делла Синьория, 1578 г. Амманати. Аркада двора

В Лукке в палаццо Бернарди (теперь Микелетти, рис. 16) Амманати еще раз пытался переработать в своей манере избранный им прототип, которым на этот раз было рафаэлевское палаццо Пандольфини. Применив и формы дворца Синьории, обогатив их лишь разнообразной рустовкой, он сохранил в этом частном дворце живописную асимметричность и сдержанную двухтонность прототипа, сочетающуюся здесь с зеленью сада. Небольшая изящная постройка — воспоминание не только о Рафаэле, но и о лучшей поре творчества Амманати. Иной характер носят его работы в Риме, где он начал и закончил свою деятельность как архитектор. Чисто поримски строг фасад палаццо Каэтани. Над главным этажом — типичный для римских дворцов XVI в. служебный полуэтаж с малыми окнами, дающий в фасаде укрупненное среднее членение. Облик палаццо с его гладкими стенами, мощными рустами углов, сдержанным декором проемов спокойно величав. Подобные дворцы определили лицо аристократической жилой застройки Рима конца XVI в. Совсем недавно

16. Амманати. Рим, Коледжо Романо, портал (слева); Лукка, палаццо Бернарди

17. Флоренция. Буонталенти. Фонтан на углу виа Борго Сант Якопо; палаццо Нонфинито, деталь окна; дом Бьянки Капелло, 1567 г.

приписывали Виньоле перестройку палаццо Фиренце в Риме, признанную теперь ранней работой Амманати (где впервые появляется проходящий через все его творчество палладианский арочный мотив). Недостаточно ясно участие Амманати в строительстве виньоловской виллы папы Юлия III. Весьма возможно, что Амманати принадлежит часть второго двора с лоджией и нимфеем; имя зодчего — на доске в лоджии, замыкающей первый двор. Эта часть виллы — одно из лучших произведений молодого Амманати (стр. 232).

В Риме находится и последняя работа архитектора — Колледжо Романо (заложен в 1582 г.). Мрачное здание резко противостоит всему, что было сделано им раньше, кроме флорентийской церкви (о ней — ниже). Аскетически строгому фасаду с двумя суховатыми порталами в духе Микеланджело (см. рис. 16) нельзя отказать в мощи и лаконичности архитектурного языка. Оно выразительно характеризует и новое мировоззрение архитектора, в конце 70-х годов целиком предавшегося иезуитам, и всю эпоху контрреформации, главным штабом которой был Рим. Аскетические настроения и сближение с иезуитами, (выражавшими горячее одобрение построенной по их заказу церкви Сан Джованнино во Флоренции — одной из самых слабых работ архитектора) оказали самое отрицательное влияние на его творчество.

Достойный соперник Амманати, **Бернардо Буонталенти,** приехавший в 1563 г. во Флоренцию, всю жизнь работал при дворе Медичи не только как архитектор и художник, но и как военный инженер и изобретатель, оформитель зрелищ и праздненств.

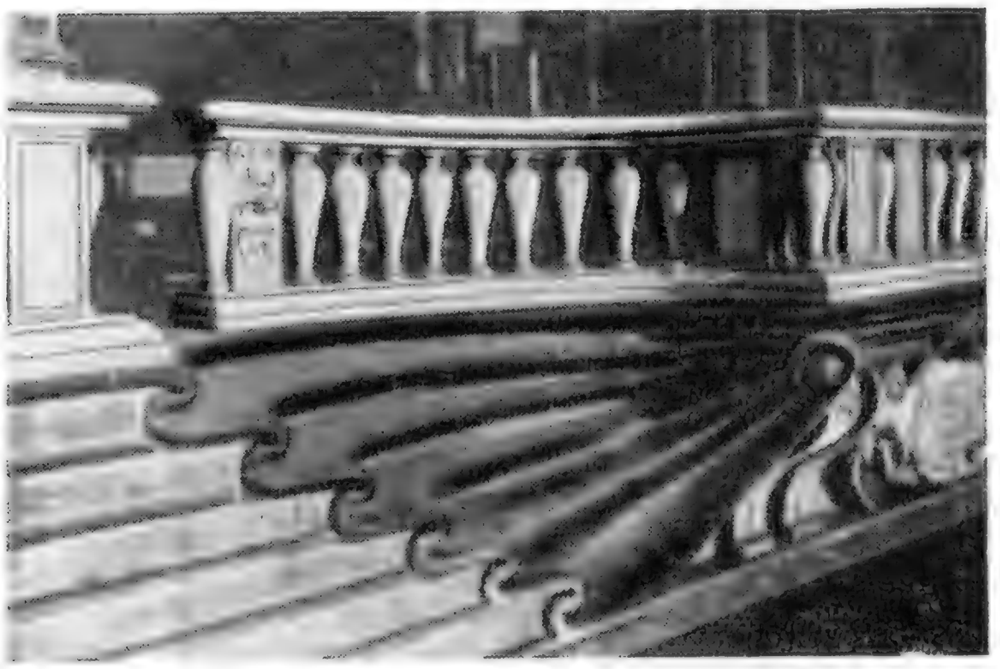
Бернардо Буонталенти (1536—1608 гг.) сначала известен как инженер-фортификатор. Им построены крепости Бельведер во Флоренции, в Ливорно, в Торре дель Соле и др., им же проводились фортификационные работы в Пистойе, Сиене и на Эльбе. Буонталенти возглавлял школу тосканских инженеров, построивших много крепостей в Италии,

Германии и Венгрии, и оставил два теоретических труда: «Книгу о фортификации» и «Инженерное искусство». Его архитектурная деятельность началась со строительства виллы Пратолино для Медичи в 1569 г. Затем Буонталенти реконструировал виллу Петрайя (1575—1589 гг.), закончил виллу Маджа близ Пистойи (1580 г.) и выстроил заново виллу Артимино близ Синьи (1594 г.). Первая постройка во Флоренции — дом Бьянки Капелло (1567 г.). Главные сооружения — Казино Медичео (ди Сан Марко, 1574 г., теперь Дворец Правосудия); палаццо Нонфинито (с 1593 г.); палаццо Корсини (1594 г., впоследствии перестроено архитектором Сильвани). Кроме того, Буонталенти продолжал работы в Уффици после смерти Вазари (с 1574 г.), в Пизе выстроил арсенал и лоджию деи Банки (1605 г.) и закончил начатую Вазари церковь Сан Стефано деи Кавальери. Другие его работы: хор церкви Санта Тринита (сохранившаяся лестница перенесена в церковь Сан Стефано) и фасад той же церкви (1593—1594 гг.), проекты фасада собора, алтари в церквах Санта Мария Маджоре, Сан Лоренцо, Сан Спирито. Декоративные работы: грот в садах Боболи и проект благоустройства палаццо Питти, оформление многих празднеств, турниров и других зрелищ. Кроме того, он постоянно что-то изобретал (например, состав фарфора, положивший начало фарфоровой мануфактуре Медичи, для которой он делал рисунки ваз).
О Буонталенти см. также стр. 242, 351.

Первой работой Буонталенти была перестройка дома Бьянки Капелло (рис. 17) на ул. Маджо. Дом в три жилых этажа и со служебным полуэтажом вверху типичен для рядовой застройки Флоренции того времени. В фасаде, отталкиваясь от приемов Амманати (сграффито на стене, свободная трактовка классических форм), мастер сумел показать и присущие ему лично черты. Главные из них — тонкое чувство пропорций и богатая фантазия, направленная на изобретение новых декоративных форм, в чем Буонталенти не уступал Амманати. Верхние этажи узкого фасада в четыре арочных гладко обрамленных окна очень просты. С этой строгостью, почти скупостью, контрастируют формы окон первого этажа, а также фантастический узор сграффито с крылатыми фигурами и гротескным орнаментом.

В садах Медичи, близ монастыря Сан Марко (ныне по ул. Кавур), Буонталенти построил Казино Медичео (рис. 18). Фасад этого здания решен монументально и просто — гладкая стена, завершенная стропильным карнизом, с гармонично размещенными проемами окон и двери. Архитектору нужно было обладать очень тонким чувством пропорций, чтобы разместить проемы на столь протяженной гладкой стене, избежав монотонности. Разделив фасад по горизонтали гладким, очень плоским поясом, он, как и в первой своей работе, все внимание отдал нижнему этажу. Над верхними окнами зодчий оставил только скромные сандрики и плоским рельефом оконных обрамлений связал пятна окон с тягой, а нижние окна, по схеме палаццо Пандольфини и более поздних римских построек, завершил поочередно треугольными и лучковыми фронтонами, отделав каждый из них с неистощимой изобретательностью в деталях не менее тщательно, чем окна дома Бьянки Капелло.

Более скупы в деталях очень простые фасады здания со стороны просторного и спокойного двора со строгим фонтаном. В отличие от городских домов кватроченто здесь и во многих других домах этого времени основное богатство тонкой наруж-



18. Флоренция. Буонталенти. Казино Медичео, 1574 г. кафедра хора в церкви Санта Тринита (ныне в церкви Сан Стефано)

19. Флоренция. Вилла Петрайя, 1575—1589 гг. Буонталенти

ной отделки принадлежит уличному фасаду.

Казино Медичео, занятое флорентийским судом, — главная и лучшая архитектурная работа Буонталенти.

После смерти Вазари Буонталенти продолжал строительство Уффици. Вместе с Поччетти он выстроил большой восьмигранный купольный зал, отделанный мрамором и мозаикой, со сверкающим перламутром в куполе. В этом зале, получившем название Трибуна, теперь размещены лучшие скульптурные и живописные произведения музея. Сохранились в Уффици и два мраморных портала Буонталенти; в Порта делла Супплике (см. рис. 5) по-

20. Тиццано. Вилла делла Маджа, 1580 г. Буонталенти

ловины лучкового фронтона повернуты наружу, как два крыла.

Более значительными по масштабам были работы в палаццо Веккио. Архитектор перестроил, стремясь к бóльшей симметрии, часть старого дворца, выходящую на площадь Сан Фиренце и улицу де Гонди. В фасадах этой части здания хорошо видны ряды введенных служебных полуэтажей с мелкими квадратами окон. Дворец теперь получил шесть этажей — три основных и три служебных, сгруппированных по фасаду в три убывающих яруса. Сохранив сплошную рустовку, Буонталенти придал ей некоторую регулярность, обрамив плоскими рустами проемы и выделив углы. В последней городской постройке Буонталенти — лоджии деи Банки в Пизе — при известной монументальности заметна и другая, несвойственная архитектору черта — некоторая мрачность дорических форм нижнего этажа. Но и здесь, за строгими арками и фризом с триглифами, под мощными сводами можно увидеть выдумки Буонталенти в капителях и консолях, в деталях фонтана и т. п.

В церковных сооружениях Буонталенти показал себя менее значительным архитектором, чем в постройках светских. Больше всего работал он для флорентийского монастыря Санта Тринита, где перестраивал церковь того же названия. Хотя фасад церкви Санта Тринита повторяет общую схему фасадов римских церквей времени контрреформации, в нем нет ничего от их барочного склада (ближайшая аналогия — фасад церкви Сан Спирито ин Сассиа Антонио Сангалло Младшего). Простые членения довольно сухого в целом фасада четко выявляют трехнефный план церкви. Значительно интереснее кафедра хора с лестницей, которая вела в алтарь церкви Санта Тринита, но позднее была перенесена в другую флорентийскую церковь, Сан Стефано. Нигде так безудержно и ярко не проявилась тяга Буонталенти к деталям, идущим от форм органической природы. По сторонам кафедры две распластанные фантастические раковины из мрамора, загибающиеся в волюты под выступом кафедры. Темный мрамор превращен в подобие тягучего пластического тела, причудливо изгибающегося по воле зодчего (рис. 18).

С лестницей Санта Тринита перекликается маленький фонтан на углу улиц Борго Сант Якопо (см. рис. 17) и делло Спро-

не во Флоренции. Две волюты, похожие на раковины улитки, своими завитками держат чашу фонтана, в которую из причудливой маски льется струйка воды. В формах фонтана нет ни одной жесткой линии, кажется будто они сами, как живые, свертываются в завитки. Единственная строгая, тектоническая форма в этой композиции — четкие грани скошенного угла, к которым прилепились волюты чаши. Гладь стены остро контрастирует с мягкой пластикой фонтана.

Так же, как и фасад церкви Санта Тринита, мало интересен проект фасада Флорентийского собора, хотя и изобилующий тонкими деталями (сохранилась его деревянная модель); еще скучнее алтари и капеллы в других флорентийских церквах. Жилые сооружения Буонталенти строил больше за городом, чем во Флоренции. Самой большой и богатой была вилла Пратолино (начата в 1569 г., разрушена в прошлом веке), о которой можно судить только по изображениям и описаниям современников.

В перестроенной Буонталенти старой вилле Петрайя (рис. 19) на гладких стенах строго размещены просто обрамленные прямоугольные окна и арочная дверь в формах Брунеллеско. Кроме угловых рустов без рельефа и герба над главным входом здесь нет других украшений. Прост и стропильный карниз. Крепостной башне на машикулях, оставшейся от старой постройки и превращенной в вышку с лоджией, Буонталенти придал новый не лишенный элегантности облик.

Буонталенти принадлежит и вилла делла Маджа в Тиццано, близ Пистойи, также созданная им на базе старой постройки. Во дворе виллы Маджа архитектор, идя от мотивов флорентийского кватроченто, использовал сочетание белых стен и темного рисунка почти гладкой (в подрезку) филенкообразной декорировки (рис. 20). Вместе с темными горизонталями карниза и тяги, дугами аркады и обрамлением проемов узор фигурных филенок придает небольшому дворику облик нарядного интерьера. В центре дворика типичное для Буонталенти низкое кольцо фонтанной чаши со статуей пастушка, играющего на волынке.

Последнее и лучшее из загородных сооружений архитектора — вилла Артимино (рис. 21) в окрестностях Синьи. В

21. Синья, близ Флоренции. Вилла Артимино, 1594 г. Буонталенти. Южный фасад, план и разрез

ней мастерски «обыграны» формы прежних загородных замков. План виллы прост и рационален. Жилые комнаты выходят в продольные залы в два света с торцов, связанные с вестибюлем в центре. Главный вход в виллу — по наружной лестнице через лоджию во второй, парадный, этаж; под «висячим» маршем лестницы вход в первый этаж. Вилла, в целом трехэтажная, имеет по северному фронту еще служебный полуэтаж между вторым и верхним. По сторонам вестибюля — две одномаршевые лестницы. Все помещения имеют камины. В бастионообразных выступах — санитарные узлы.

Внешний облик виллы изысканно прост. Подчеркнуто простой объем, крупный рисунок фасадов с редкими, словно в крепости, окнами, большое поле стены с немногими скупыми деталями, все это, пронизанное тонким чувством пропорций, гармонично связано с пейзажем. С северной стороны — глубокая, нарядная лоджия. Благодаря рифленой фактуре, росписям сводов

и мраморным вазам она воспринимается как ювелирная драгоценность, вправленная в гладкую стену фасада; лестница изящным мостиком спускается из лоджии. Центр южного фасада отмечен балконом с тремя окнами и гербом Медичи над ними.

Во всей вилле Артимино нет новых выдумок Буонталенти, зато именно здесь он еще раз в полной мере обнаружил тонкое чувство пропорций, строгий и безошибочный вкус, лишь иногда изменявший ему, когда он, дав полную волю фантазии, превращался в выдумщика-декоратора.

3. АРХИТЕКТУРА СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ

Если в XV в. гуманизм и новые течения в архитектуре (как и во всех видах искусства) проникали на север с большим запозданием, то теперь здесь значительно дольше сохранялась вольная атмосфера Возрождения.

Разумеется, социально-экономические и политические условия в отдельных городах были далеко неодинаковы. Так, в Мантуе, где обосновался Джулио Романо, в придворной обстановке маленького провинциального княжества, быстро развернулись противоречивые особенности мастера, едва лишь угадываемые в его римских постройках первой четверти века и сближавшие его творчество с маньеризмом.

В Генуе, некогда соперничавшей с Венецией в заморской торговле, главным заказчиком было купечество. Здесь Алесси создал своеобразный тип полудворца-полувиллы, приспособленный к крутому рельефу города, раскинувшегося на скалистых склонах вокруг гавани.

В Падуе, одном из старейших университетских городов Италии, господствовавший дух кабинетной учености и гуманизма явственно отразился на творчестве строившего там Фальконетто.

В Вероне, входившей в материковые владения Венеции, но сохранившей относительную самостоятельность, протекала деятельность Санмикели, верного традициям римской классики начала века.

Но главная, определяющая роль в архитектуре Северной Италии принадлежала в XVI в. Венеции. Венеция очень мало считалась с авторитетом папы и служила прибежищем всего передового и прогрессивного. После 1527 г. вместе с Сансовино сюда проник классический стиль римской архитектуры начала века. Перерабатывая этот архитектурный стиль в своеобразных условиях города, Сансовино создал новый вариант дворца, в котором отразились особенности местного быта и вкусы венецианской знати. Деятельность Сансовино, окончательно оформившего центр Венеции, подготовила почву для Палладио, в творчестве которого гуманистическая архитектура Италии пережила последний предзакатный расцвет.

Джулио Романо — любимый ученик и помощник Рафаэля как в станковой живописи, так и в росписях — был его учеником и в архитектуре.

Джулио Романо, единственный из крупных архитекторов Возрождения, родился в Риме и вырос среди античных развалин. Не удивительно, что могучие формы древних сооружений и руин очень рано появились в архитектурных фонах его фресок (начиная с первых тематических росписей в лоджиях Ватикана) и не исчезли из его живописи до конца жизни.

Джулиано Пиппи Романо (1499—1546 гг.) поступил в мастерскую Рафаэля в десятилетнем возрасте и был в числе его помощников в период росписи виллы Фарнезина, ватиканских лоджий и станцы дель Инчендио. Четвертая станца, так называемый зал Константина, выполнена им и другими учениками после смерти мастера. В то же время (1520—1522 гг.) он вместе с Джованни да Удине продолжал строительство и отделку помещений виллы Мадама.

В Риме Дж. Романо построил два палаццо: Альберини (1523 г.) и Маккарани (1535 г.), помещения у площади св. Петра для начальника папской канцелярии Жиберти, виллу на Яникуле для Балтазара Турини из Пешии (в XVIII в. перешедшую к кардиналу Ланте и по его имени получившую свое название).

С 1524 г. и до смерти Дж. Романо работал в Мантуе, где в 1526 г. назначен смотрителем всех сооружений герцогов Гонзага, а затем получил должность «смотрителя улиц» города. Он строил и расписывал (вместе с помощниками) палаццо дель Те (1526—1534 гг.) и ряд помещений в герцогском замке (1536—1539 гг.). Романо возвел палаццо ди Джустиция, двое ворот в герцогском замке и большой двор, так называемый Кавалерицца (1538—1539 гг.). Кроме того, им перестроены церковь Сан Бенедетто в Полироне близ Мантуи (1539 г.) и мантуанский собор (1544 г.), а также выстроен собственный дом (около 1544 г.).

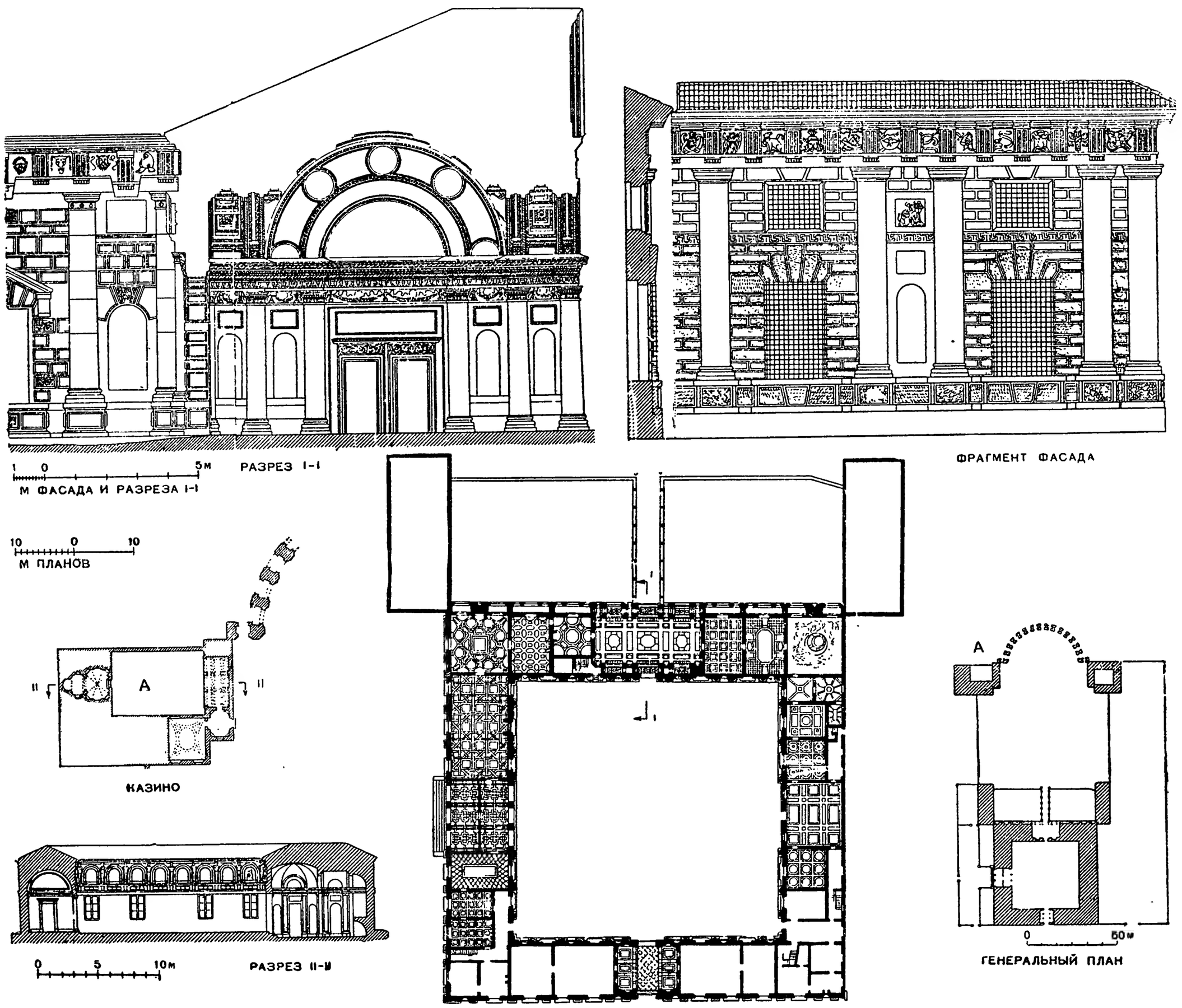
Практическую работу в области архитектуры Джулио Романо начал строительством виллы Мадама, которое он вел в соответствии с эскизами учителя до 1522 г., когда работы были приостановлены. Но су-

дить об архитектурном мастерстве и направлении Дж. Романо в тот период можно на основании лишь двух палаццо — Альберини (позднее принадлежал Чичапорчи) и Маккарани, очень похожих друг на друга.

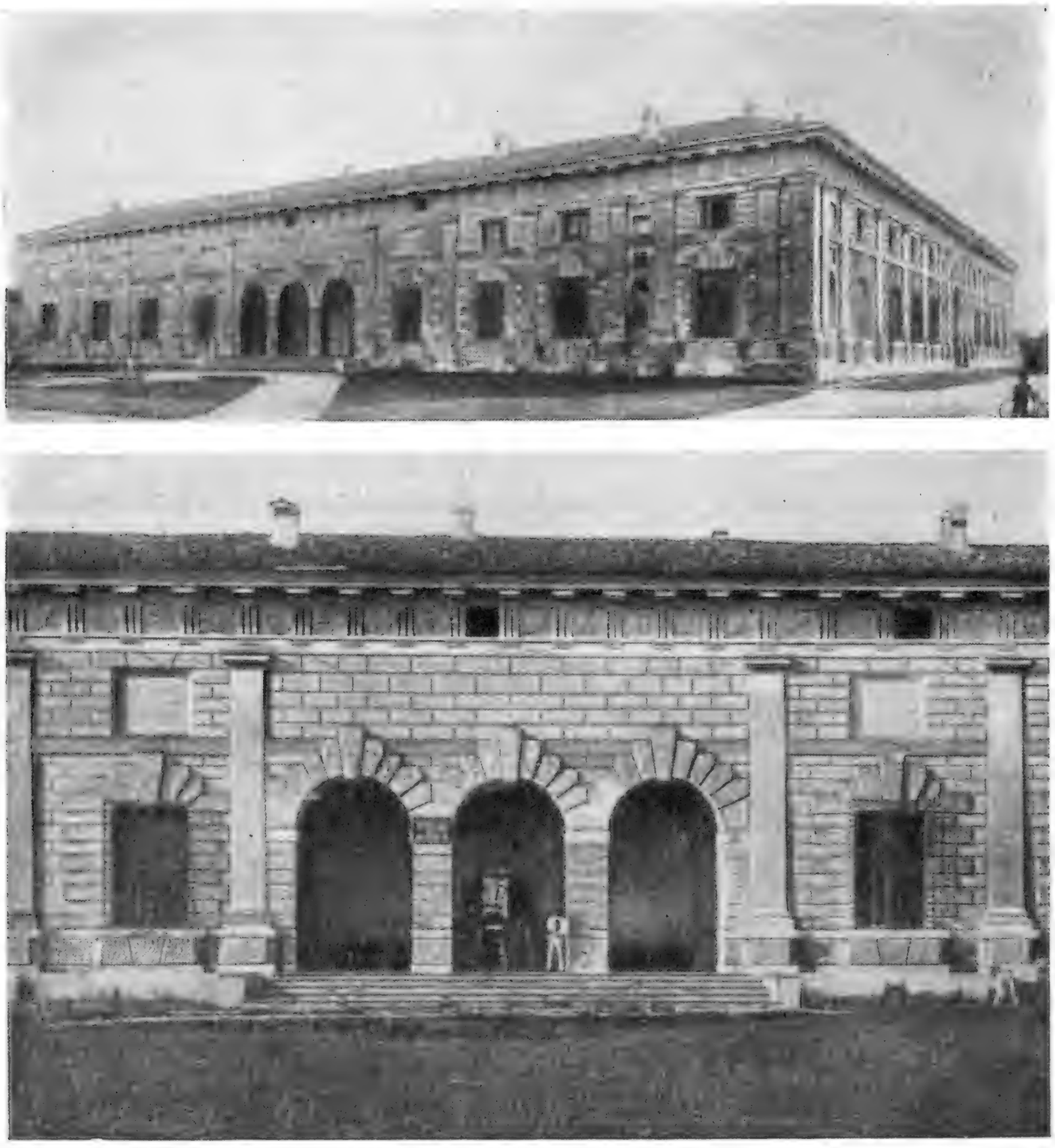
На очень простом, крупно рустованном первом этаже палаццо возвышаются два других; стена их расчленена плоскими углубленными прямоугольными рамками (типа филенок). Мощная рустовка стены, приземистые формы основных окон первого этажа, несомненно, восходят к Браманте (ср. начатое им здание Трибунала). Но своеобразная безордерная обработка верхних этажей, целиком строящаяся на углубленном рельефе, — нововведение молодого мастера.

Балтазар Кастильоне, известный гуманист, бывший близким другом Рафаэля, уговорил Дж. Романо перебраться в Мантую на службу к герцогу Федериго Гонзага. Одновременно с неутомимой работой в области фресковой живописи мастер возвел здесь сооружения, в которых отражены некоторые важные тенденции, намеченные в начале века в Риме, а также и совершенно новые черты, свидетельствующие о новых художественных идеалах общества и о ярком своеобразии таланта мастера.

Здания Дж. Романо в большой мере определили облик Мантуи. Этот маленький



1. Мантуя. Палаццо дель Те, 1526—1534 гг. Джулио Романо; *А* — Казино или «секретный сад»



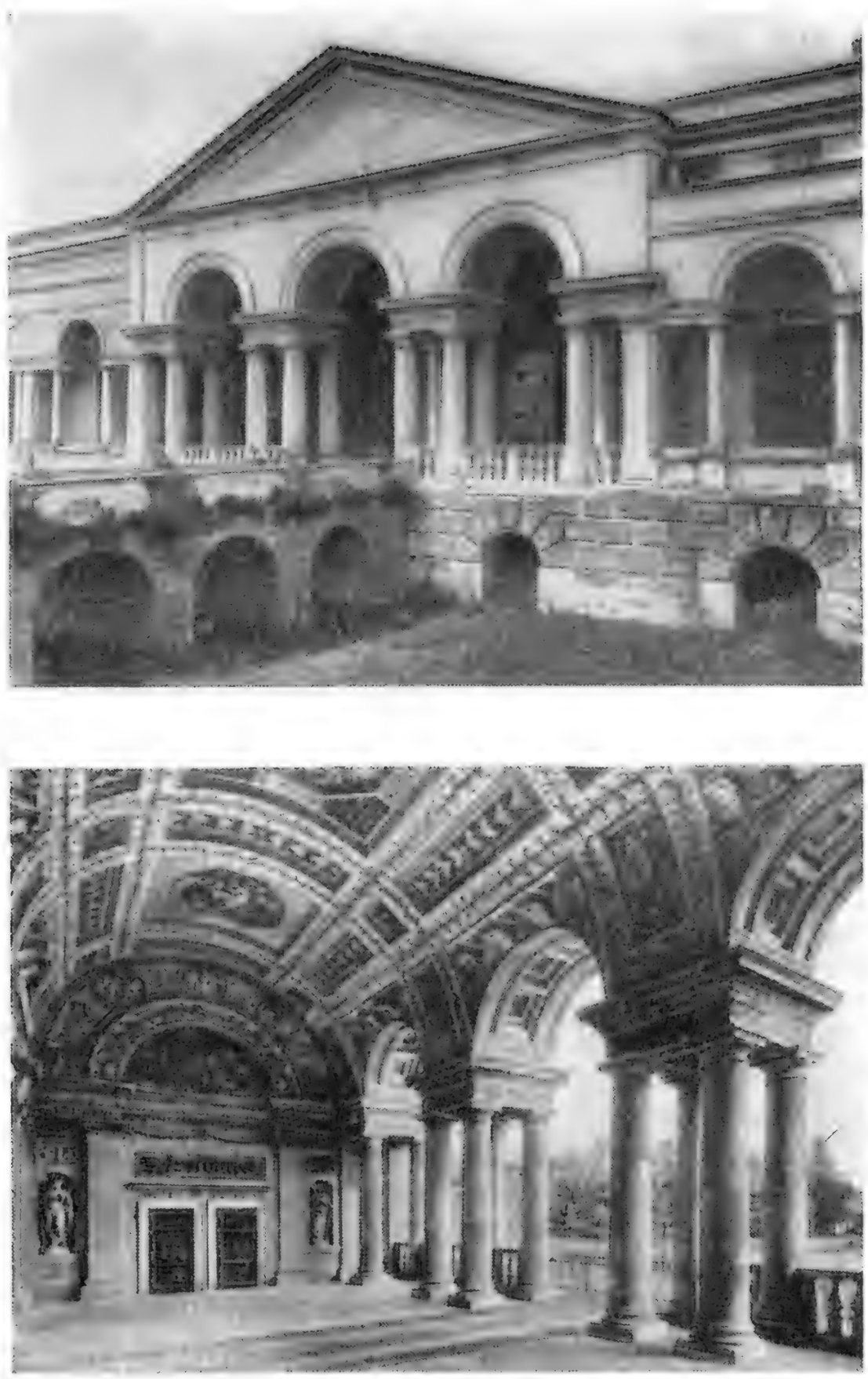
2. Мантуя. Палаццо дель Те. Общий вид и боковой (северный) вход

3. Мантуя. Палаццо дель Те. Фрагмент двора

городок, в котором жили и работали такие великие мастера раннего Возрождения, как Альберти и Мантенья, украсившие ее своими произведениями, — не без основания нередко называют теперь городом Джулио Романо.

Наиболее значительным и своеобразным произведением Дж. Романо было палаццо дель Те (рис. 1—4), названное, по-видимому, сокращенно по местности Тейето за городскими воротами Мантуи. Оно было начато в качестве полуутилитарного сооружения при знаменитом коневодческом хозяйстве герцогов Гонзага, для недолгих наездов которых первоначально было предназначено несколько жилых и парадных комнат, но в процессе строительства пре-

4. Мантуя. Палаццо дель Те. Садовая лоджия, интерьер садовой лоджии, зал



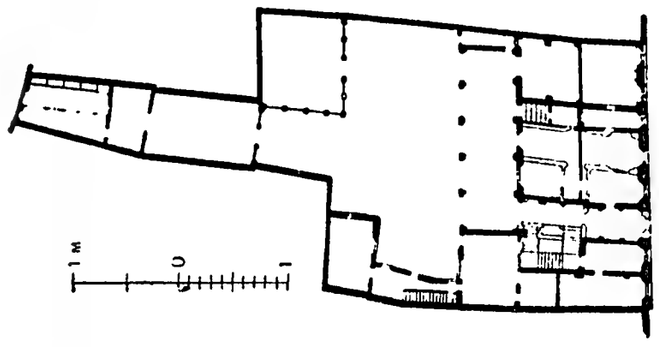
вратилось в великолепную загородную резиденцию увеселительного типа с богато расписанными залами.

Палаццо, помещения которого строятся вокруг обширного квадратного двора, служит ядром большого ансамбля, включающего хозяйственные постройки с конюшнями, просторную поляну для выводки лошадей, отделенную от двора водоемами, садовые павильоны, «секретный сад» и т. п. Композиция ансамбля развивается по глубинной оси с запада на восток и завершается полукруглой ордерной аркадой. В расположении главных праздничных залов дворца развит анфиладный прием, получивший широкое распространение в репрезентативных сооружениях последующей эпохи.

Стены приземистого одноэтажного (частично с мезонином) здания обработаны мощным рустом и дорическим ордером (пилястры снаружи и полуколонны внутри двора). Внешний облик палаццо кажется неожиданно суровым для увеселительного дворца и находится в противоречии с безудержной роскошью внутренней отделки.

Главный вход во дворец, внешне более скромный, чем боковой северный въезд с тремя арками, расположен по оси ансамбля и повторяет в уменьшенном виде трехнефный вестибюль палаццо Фарнезе в Риме. Портал на противоположной стороне двора выходит на великолепную обращенную к саду лоджию, перекрытую цилиндрическим сводом, опирающимся на устои из четырех колонн. По сторонам центральной лоджии вдоль всего садового фасада здания тянутся неглубокие балконы. Кровля балконов покоится на легкой аркаде со своеобразным, ритмически повторяющимся мотивом: арка на стройных колоннах, чередующаяся с перекрытыми архитравом парными пролетами. Воздушность аркады и гладкая плоскость стены над нею резко отличают этот фасад здания от остальных и придают ему сложную структуру, хорошо объединяя его с садом, куда из главной лоджии переброшен мостик через водоем.

Лепнина, орнаменты и фрески палаццо дель Те, вслед за виллой Мадама и ватиканскими работами Рафаэля, относятся к числу наиболее замечательных образцов отделки интерьеров эпохи Возрождения. Но в них уже далеко не везде сохранено стро-



5. Мантуя. Собственный дом Джулио Романо, около 1544 г.

гое подчинение росписей композиции помещения, тектонике ограждающих его стен и сводов.

Фасад собственного дома Джулио Романо (около 1544 г., внутри сильно переделанного) — яркий пример характерных для маньеризма тенденций к нарушению классических канонов: гладкий пояс над цокольным этажом прерывается клинчатыми перемычками окон; вход перекрыт утолщенной аркой, обусловившей излом в следующем, подоконном поясе; наличники окон главного этажа, расположенные впритык к мощным рустованным опорам арок, тектонически неоправданы и нарочито оригинальны по форме; рустованная кладка всего фасада — впервые сознательно выполненная иммитация естественного камня из штукатурки — прием, получивший широкое распространение значительно позднее. В целом фасад создает новый — суховатый, чопорный и претенциозный образ богатого жилого дома-особняка (рис. 5).

Палаццо ди Джустиция (дворец Правосудия) в Мантуе, начатый Дж. Романо, было закончено уже после его смерти Бертани. В усложненной многословной архитектуре здания, фасад которого расчленен пилястрами в виде огромных герм, проявляется свойственная Дж. Романо в тот период тенденция к чрезмерному богатству форм, уже не всегда обусловленных требованиями тектонического смысла целого. Эти черты говорят об ослаблении высоких художественных идеалов начала XVI в. и указывают на формирование барочных тенденций. Это не менее заметно и в большом дворе герцогского замка — так называемом делла Кавалерицца (рис. 6), который должен был служить конным ристалищем. Все в этом сооружении, основанном на контрасте грубого и изящного, кажется не стабильным, все полно напряженной внутренней динамики, уже очень далекой от ясной тектоники начала века.

Предвосхищение некоторых барочных черт особенно характерно и для позднейших работ Дж. Романо.

Церковь Сан Бенедетто в Полироне близ Мантуи, достроенная им, представляет собой трехнефное здание. Боковые нефы с примыкающими к ним капеллами (по пяти с каждой стороны) обходят хор, образуя пять хоровых капелл. Восьмигранный купол и сакристия также принадлежат Дж. Романо.

В главном фасаде мастер достиг гармоничного сочетания высокого среднего нефа с низкими боковыми, тем самым решив еще в 1540-х гг. одну из труднейших композиционных проблем культовой архитектуры Возрождения, что обычно историки приписывают Виньоле и Дж. делла Порта, создавшим фасад церкви Джезу в Риме.

Сложность творческого пути Джулио Романо не снижает его роли в распространении достижений римского зодчества в

Северной Италии. Он был одним из первых зодчих, подготовивших в известной мере почву для последовавшего расцвета венецианской архитектуры. Вместе с тем в творчестве Джулио Романо черты маньеризма проявились ярче, чем у какого-либо другого архитектора, работавшего на севере Италии в то время. Развившееся у него с годами стремление к необычным композициям, к нарушению тектонической правдивости, натурализм его живописи и любовь к сценическим эффектам и динамичным формам, доходящим порой до безвкусного эклектизма, отличает Джулио Романо от Амманати и особенно Буонталенти и сближает его с Цуккари.

Особое место в североитальянской архитектуре середины XVI в. принадлежит архитектурной школе Генуи, расцвет которой связан с творчеством **Алесси.** Он занимает в истории итальянской архитектуры XVI в. видное место как создатель специфического типа дворца и виллы, террасная композиция которых прекрасно использует крутой рельеф Генуи, и как воспитатель плеяды местных архитекторов.

Галеаццо Алесси (1512—1572 гг.) родился в Перудже. В молодости провел несколько лет в Риме под воздействием Микеланджело и, возможно, был его учеником. В 1542—1548 гг. работал в Перудже уже в качестве видного архитектора, а в последующее десятилетие главным образом в Генуе; в дальнейшем жил в Генуе, Милане и Перудже. Консультировал строительство Эскориала в Испании и фасада церкви Джезу в Риме.

Главнейшие достоверные произведения Алесси, в которых он был автором проекта, хотя бы и исполненного другими: в Генуе — вилла Камбьязо (около 1543 г.), церковь Санта Мария ди Кариньяно (1552 г.), палаццо Камбьязо (1552 г.), ворота Мола (1553 г.), палаццо Саули (1555—1556 гг.), вилла делле Пескьере (около 1560 г.), палаццо Леркари-Пародди (1567 г.); в Милане — палаццо Марино (1558 г.) и фасад церкви Санта Мария прессо Сан Чельсо (1572 г.).

На первом месте в деятельности Алесси стоят виллы и дворцы, но ему приходилось иметь дело и с крепостным зодчеством. Используя опыт Браманте, Перуцци и Антонио да Сангалло Младшего, Алесси создал своеобразные варианты городского и загородного дворца, развитые и доработанные его учениками. Известное влияние на творчество Алесси оказал трактат Серлио. Идя в ногу с общим развитием архитектуры своего времени, Алесси придавал известную репрезентативность своему генуэзскому варианту итальянского палаццо, подчеркивая открытую праздничность и богатство быта. Это достигалось многообразием архитектурных мотивов, обычно прочно связанных в единую композицию в соответствии с природным и городским окружением.

Композицию дворцов Алесси строил часто симметрично к глубинной оси здания (за исключением сдвинутой в сторону парадной лестницы), с подчинением всего плана главному парадному залу. Иногда Алесси создает оригинальный планировочный разворот композиции в продольном и поперечном направлениях, с согласованно дифференцированной планировкой главных

6. Мантуя. Двор делла Кавалерицца в герцогском замке, Джулио Романо

7. Генуя. Вилла Камбьязо, 1552 г. Алесси. Общий вид, лоджия второго этажа

этажей. Обычно Алесси в своих композициях ограничивается различным сочетанием и видоизменением традиционных форм и мотивов.

Одно из самых ярких и характерных произведений Алесси — его первая значительная постройка в районе Генуи — вилла Камбьязо (рис. 9). Этот сравнительно небольшой, но великолепный загородный дворец — в виде замкнутого куба — господствовал над расстилающимся вокруг когда-то роскошным парком и над окружающим пейзажем (рис. 7).

Основу здания составляют два высоких парадных этажа, под ними — полуподвальный этаж с помещениями хозяйственного назначения и капеллой. Малые окна на наружном фасаде частично ложные, частично служат верхним светом для главных залов. Планировка парадных этажей создает, несмотря на сравнительно небольшое количество помещений, многообразную, но цельную композицию.

Фасады характеризуются единством композиции и богатством форм. Два яруса ордеров и декоративная пластика проемов занимают все поле фасада, почти не оставляя гладких стен. На главном фасаде отражены в обоих этажах три продольные парадные анфилады. Средняя выделена тремя затененными арками лоджий, а во втором этаже — сближенными окнами. Две боковые анфилады отмечены ризалитами. Центральная часть фасада в обоих этажах заглублена. Ее плоскость расчленена одиночными полуколоннами и пилястрами; на ризалитах те же самые элементы сдвоены. Единство фасада усилено массивным цоколем и высоким антаблементом с балюстрадой.

В вилле Камбьязо сочетаются представительность городского дворца с интимностью усадебного жилища.

Алесси приписывают проект палаццо Камбьязо (рис. 8) в Генуе, выстроенного одним из его учеников. План дворца симметричен, за исключением обычного у Алесси бокового расположения парадной лестницы и небольшой скошенной части здания на задней стороне.

Традиционная схема дворцового фасада дана в палаццо Камбьязо в новом варианте. Система двух высоких парадных этажей осложнена двумя рядами небольших окон. В отличие от дворцов более раннего времени первый этаж сделан таким же открытым и парадным, как и второй. Окна первого этажа отделены от уровня улицы лишь невысоким простым гладким цоколем. Центр фасада выделен порталом в формах изящно трактованного римско-дорического ордера, балконом во втором этаже и придвинутыми к порталу окнами. Рустовка фасада не изменяется по его вы-

8. Генуя. Палаццо Камбьязо, 1552 г. Алесси. Фрагмент фасада

соте и сведена к чисто декоративному приему.

Фасад в целом производит впечатление гармоничной слаженности и парадности, но лишен той значительности образа, которая присуща ведущим архитектурным произведениям Возрождения.

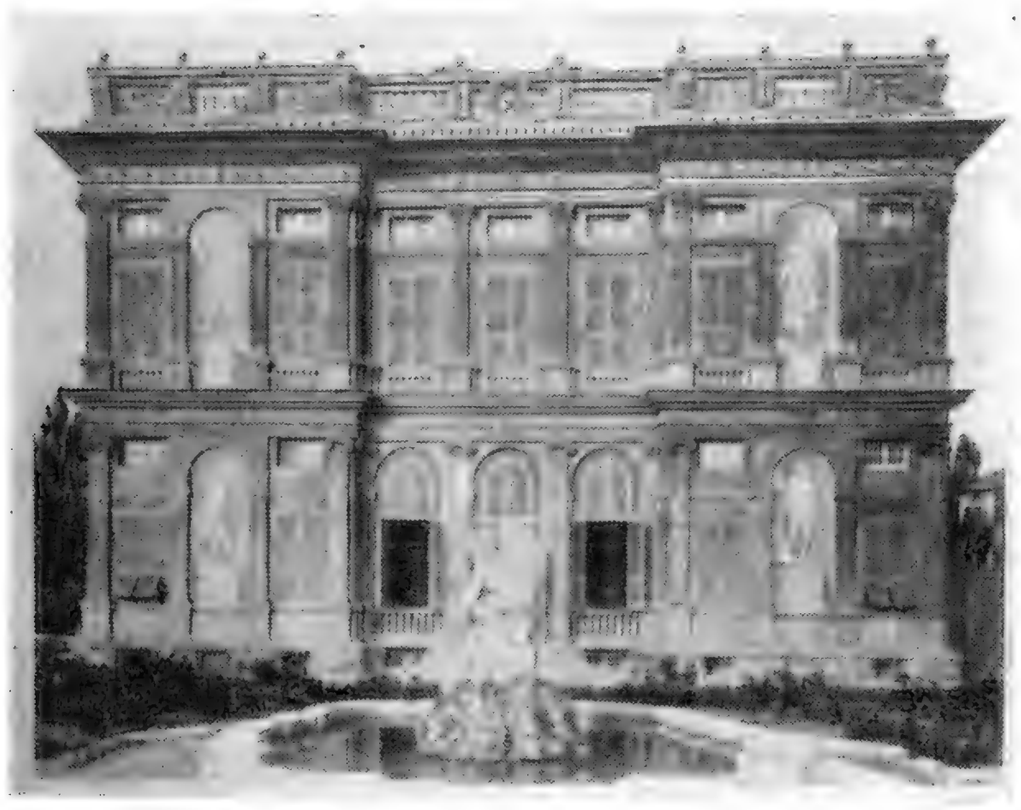
Палаццо Саули (не сохранилось), выстроенное на одной из окраин Генуи, сочетало черты городского дворца и виллы. В отличие от более ранних дворцов двор, окруженный одноэтажными галереями, расположен перед основным объемом палаццо. Особенную просторность придавали двору сплошные террасы над обходящими двор галереями. Главный корпус раскрыт в сторону двора трехарочной лоджией второго этажа (рис. 9, 10).

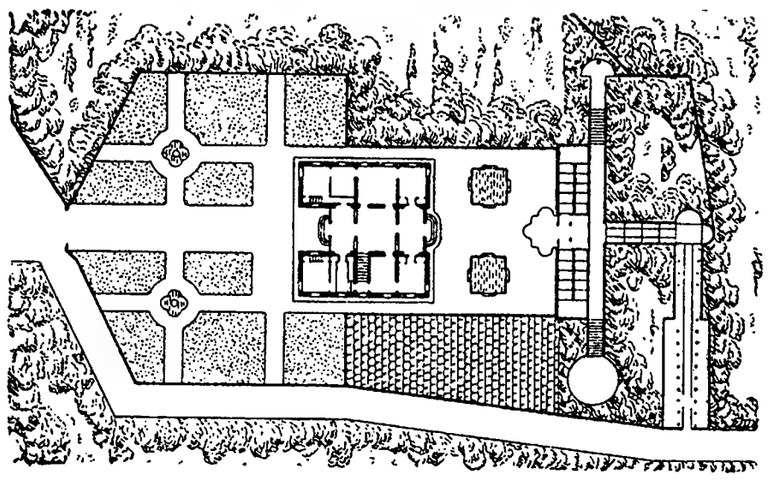
Среди произведений Алесси выделяется своим размахом палаццо Марино в

9. Генуя. Алесси. 1 — палаццо Саули, 1555—1556 гг.; 2 — вилла Камбьязо

10. Генуя. Палаццо Саули

Милане. Марино, крупнейший генуэзский богач и делец, сооружением грандиозного дворца стремился закрепить завоеванное им видное положение среди верхушки миланского общества. Юго-восточная и северо-западная стороны дворца — трехэтажные. Они образуют повышенные окончания двух других сторон, двухэтажных. По центральной оси трехэтажные корпуса связаны между собой внутренним поперечным корпусом в высоту двух этажей, который занят высоким залом и делит внутреннее пространство на два двора; один из них выделен в качестве особенно парадного. Строительство дворца и декоративная отделка его интерьеров не были доведены до конца Алесси, а северо-западный фасад построен уже в XIX в., что стало возможным после сноса прилегавших зданий и устройства новой городской площади. Во время последней войны здание было сильно повреждено.





11. Генуя. Вилла Паллавичини делле Пескьере, около 1560 г. Алесси

Выстроенная Алесси на окраине Генуи вилла Паллавичини делле Пескьере (рис. 11) является дальнейшим развитием типа, уже определившегося в вилле Камбьязо, от которой она отличается более открытым, легким характером.

Здание хорошо сохранилось, за исключением фасадов боковых ризалитов, средние оси которых несколько переделаны и не совсем удачно украшены нарисованной скульптурой, как бы выступающей на фоне ниш.

Культовые постройки Алесси менее оригинальны, чем его дворцы и виллы.

В композиции церкви Санта Мария ди Криньяно в Генуе Алесси исходил из брамантевского проекта собора св. Петра. В соответствии с меньшими размерами здания он упростил схему Браманте, твердо придерживаясь идеи центрально-купольной постройки. Интерьер, в целом внушительный, оставляет впечатление некоторой холодности и не является новым словом в архитектуре. Несмотря на большое внимание, обращенное зодчим на взаимосвязь всех частей наружной композиции, здание не создает сильного и целостного архитектурного образа. Многое, возможно, следует отнести на долю продолжателей Алесси, закончивших строительство только в 1603 г.

Некоторые особенности, например усложнение и гипертрофия пространства в композиции парадных холлов и лестниц позволяют считать Алесси и его учеников в числе мастеров, предвосхитивших архитектуру барокко.

Наиболее интересным из учеников Алесси был Рокко да Лурага (ум. ок. 1590 г.),

последовательно развивавший те же композиционные приемы в палаццо Дориа-Турси в Генуе (1564 г.).

В развитии венецианской архитектуры первой половины XVI века важную роль сыграло творчество **Микеле Санмикели**.

Микеле Санмикели (1484—1559 гг.) с 1508 г. строил собор в Орвието, там же перестроил палаццо Комунале (1516 г.), построил капеллы деи Маджи (1514 г.) и Петруччи (1517 г.), а также собор в Монтефьясконе (1520 г.).

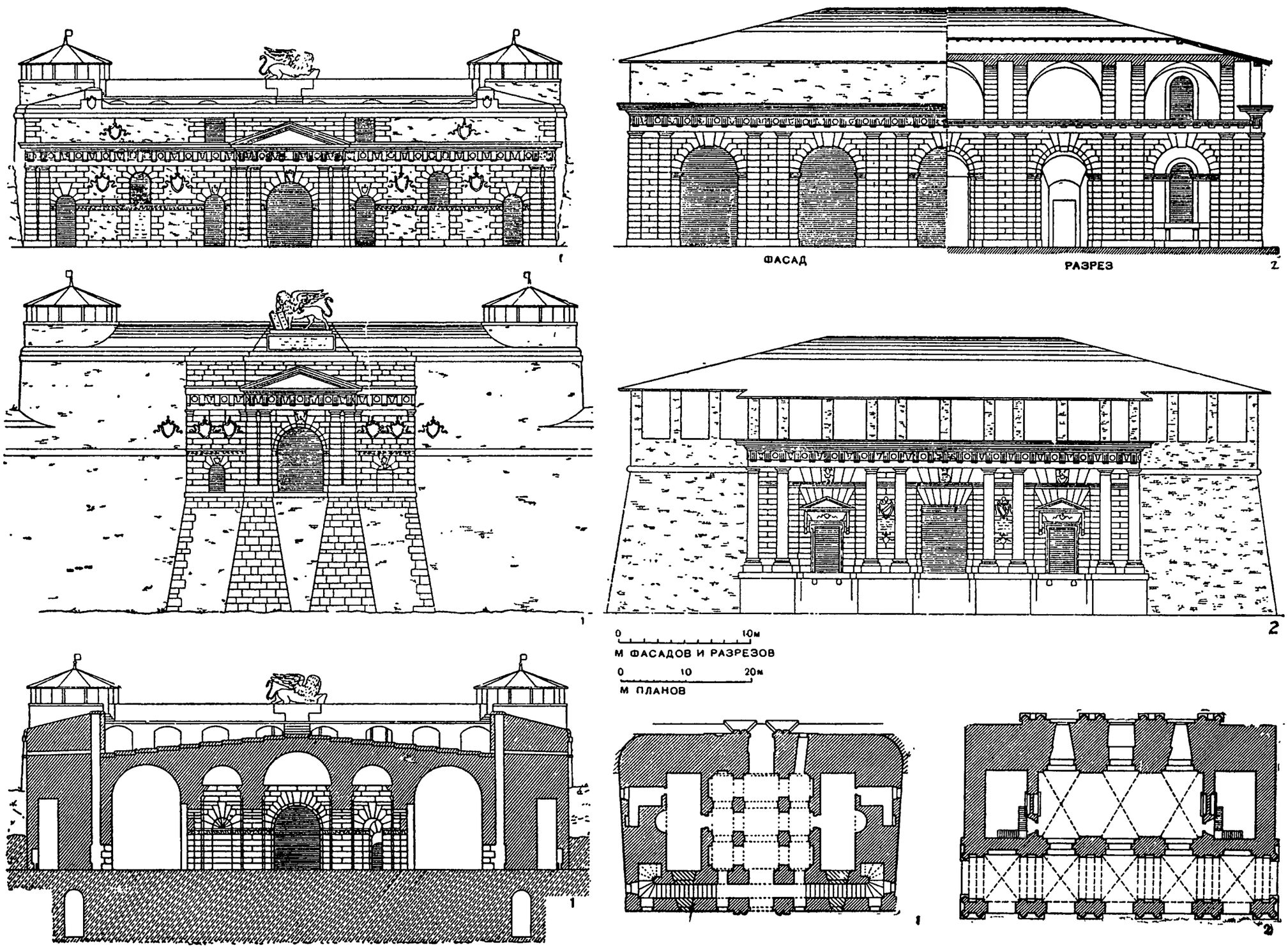
В 20-х годах началась деятельность Санмикели в области фортификации: обследование крепостей Романьи (1526 г.), строительство укреплений Пьяченцы, Пармы (1526 г.), Алессандрии (1531 г.), обследование и строительство новых крепостей для Венецианской республики в самой Венеции, Вероне (ворота города: порта Сан Джорджо, порта Нуова, порта Палио, порта Сан Дзено) и других городах террафермы, в Далмации и на островах Средиземного моря.

Санмикели построил несколько дворцов: в Вероне — палаццо Помпеи (1531 г.), Каносса (1530 г.), Бевилаква (1531 г.), Гуаставерца (1535 г.), позднее Мальфатти; в Венеции — палаццо Корнер-Мочениго (1534 г.), Гримани (1556 г.) и др.; в Ровиго — палаццо Ронкалли. Из культовых сооружений его творчеству принадлежат в Вероне и ее окрестностях: капелла Пеллегрини (1557 г.), церковь Мадонна делла Кампанья (1559 г.) и капелла дель Ладзаретто.

12. Верона. Порта Сан Дзено. Микеле Санмикели

С 1531 г. Санмикели, как один из признанных мастеров оборонного зодчества, был назначен главным строителем крепостей Венецианской республики и оставался на этом посту до самой смерти. К числу его интереснейших архитектурных сооружений относятся крепостные ворота Вероны. В них мастер воплотил внушительный об-

13. Верона. Порта Нуова. Микеле Санмикели



14. Верона. Микеле Санмикели. Городские ворота (до позднейших переделок): *1* — Порта Нуова, 1538 г.; *2* — Порта Палио (Ступа), 1557 г.

раз неприступных форпостов могущественного государства и вместе с тем создал торжественные въезды в город (рис. 12, 13, 14).

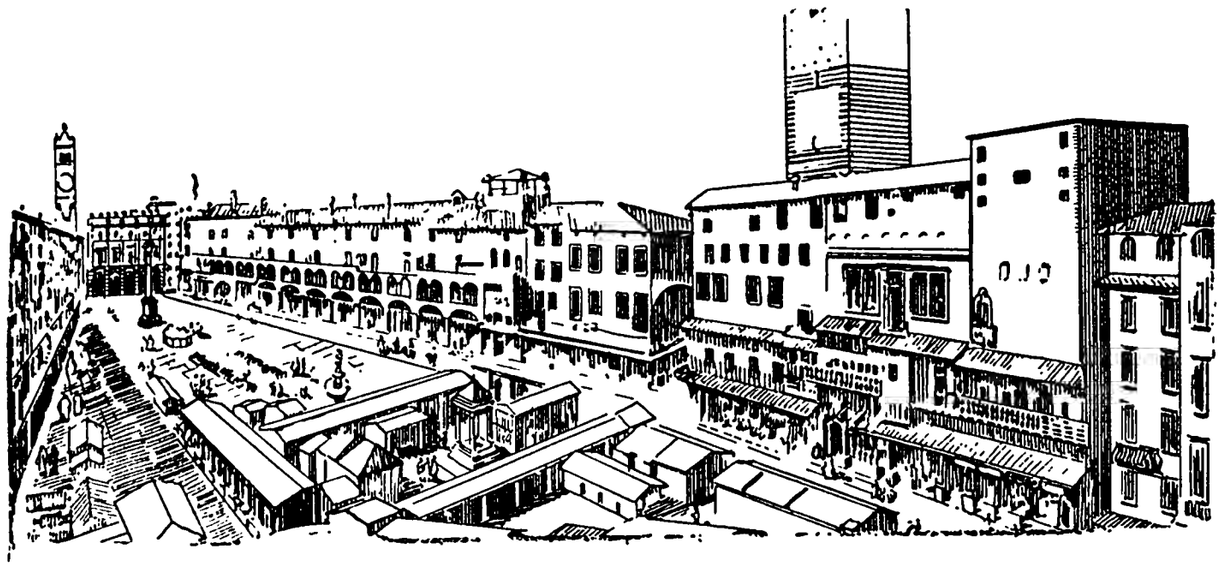
Широко применяя формы, встречавшиеся в античных триумфальных арках и таких сооружениях, как порта Маджоре в Риме, Санмикели умело сочетал ордер со стеной, подчеркивая условной трактовкой ордера тектоническую роль стены. Развивая античные приемы, введенные в итальянскую архитектуру Антонио да Сангалло Младшим и Дж. Романо, он нередко распространял рустовку на колонны, достигая впечатления удивительной мощности.

Наиболее внушительными и цельными по композиции среди веронских ворот являются Порта Нуова (1538 г.) и Порта Палио (1557 г.). Порта Нуова — первое по времени и единственное полностью законченное самим мастером мощное, укрепленное башнями и парапетами сооружение, крыша которого могла выдержать тяжесть артиллерийских орудий того времени. С наружной стороны ворота имеют лишь один арочный проезд, обработанный плоским ордером с фронтоном и небольшой дополнительный проход для пешеходов. В сторону города находившиеся в воротах помещения стражи раскрывались тремя арочными проемами.

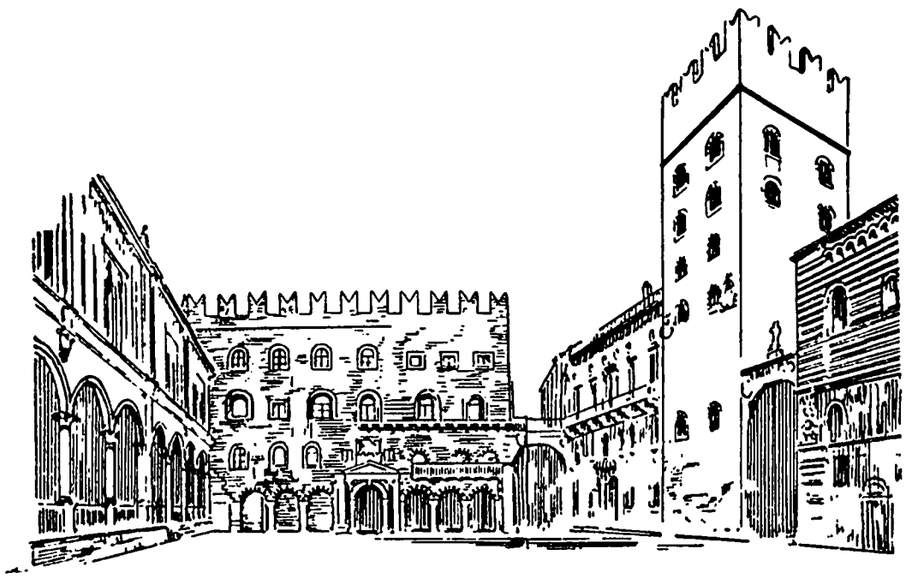
Порта Палио или Ступа не имеют столь мощного облика и не предназначались для установки артиллерии на крыше. Наруж-

15. Верона →

А — пьяцца делле Эрбе, Б — пьяцца деи Синьори: *а* — палаццо Маффеи, *б* — каза Маццанти, *в* — палаццо де Джуреконсульти, *г* — палаццо делла Раджоне (на левом углу — башня Ламберти), *д* — башня дель Гарделло, *е* — каза деи Мерканти, *ж* — палаццо дель Консильо или Лоджа, 1476 — 1493 гг., Фра Джокондо, *з* — замок Скалиджеров (ныне Префектура), *и* — Трибунал, *к* — надгробие Скалиджеров

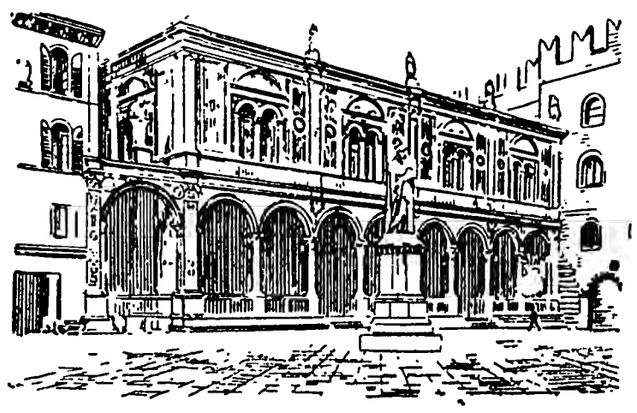


1

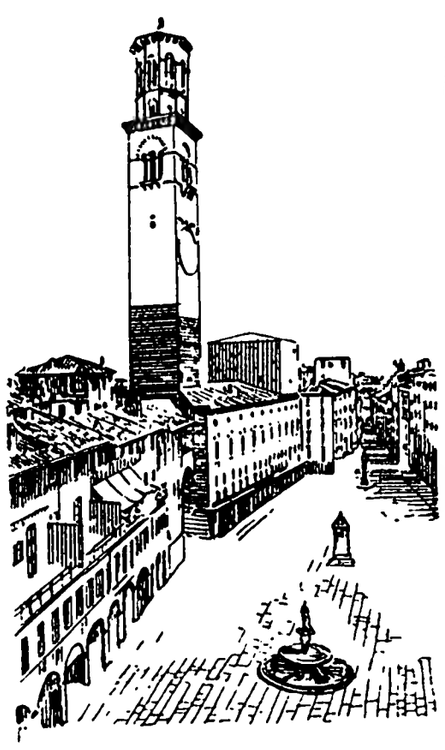


5

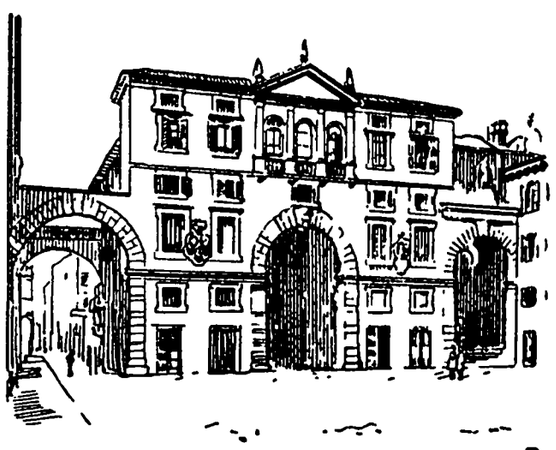
2



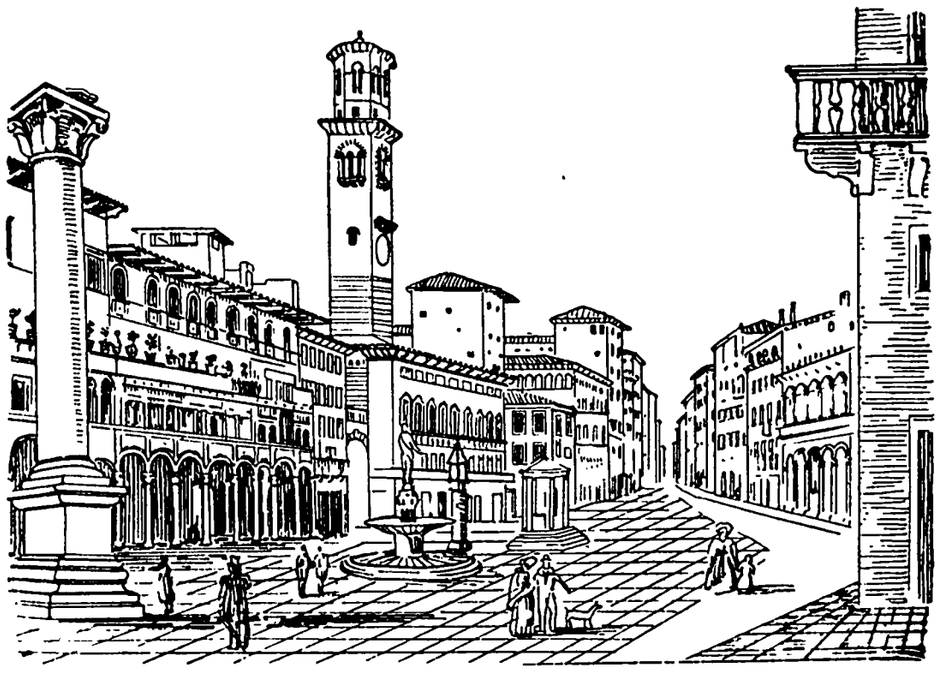
6



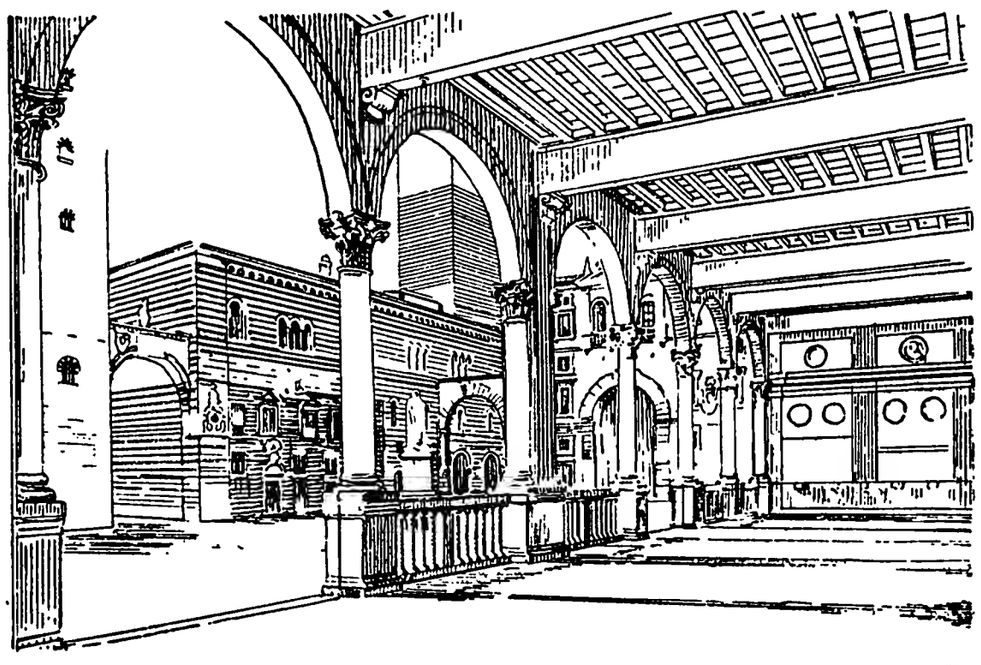
3



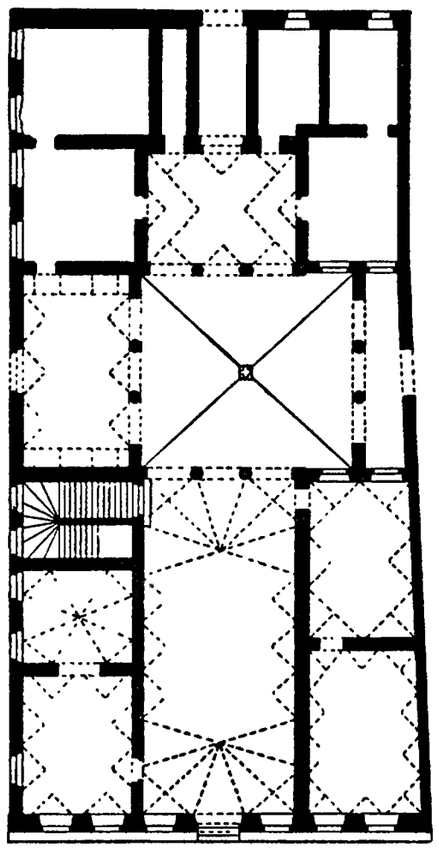
7



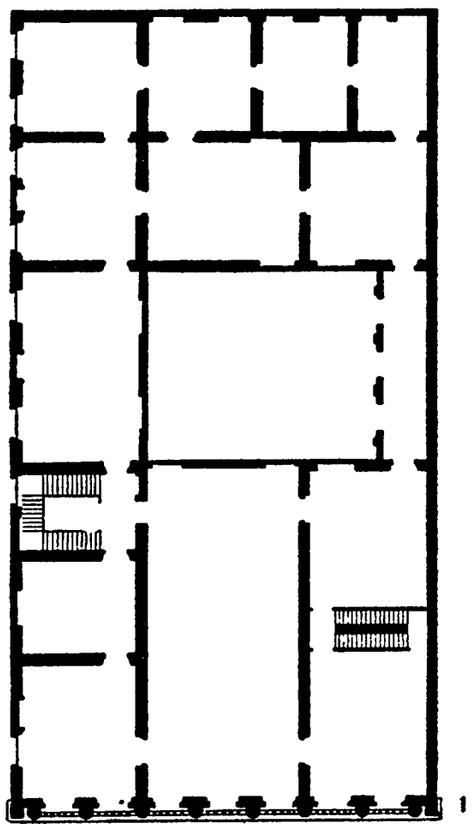
4



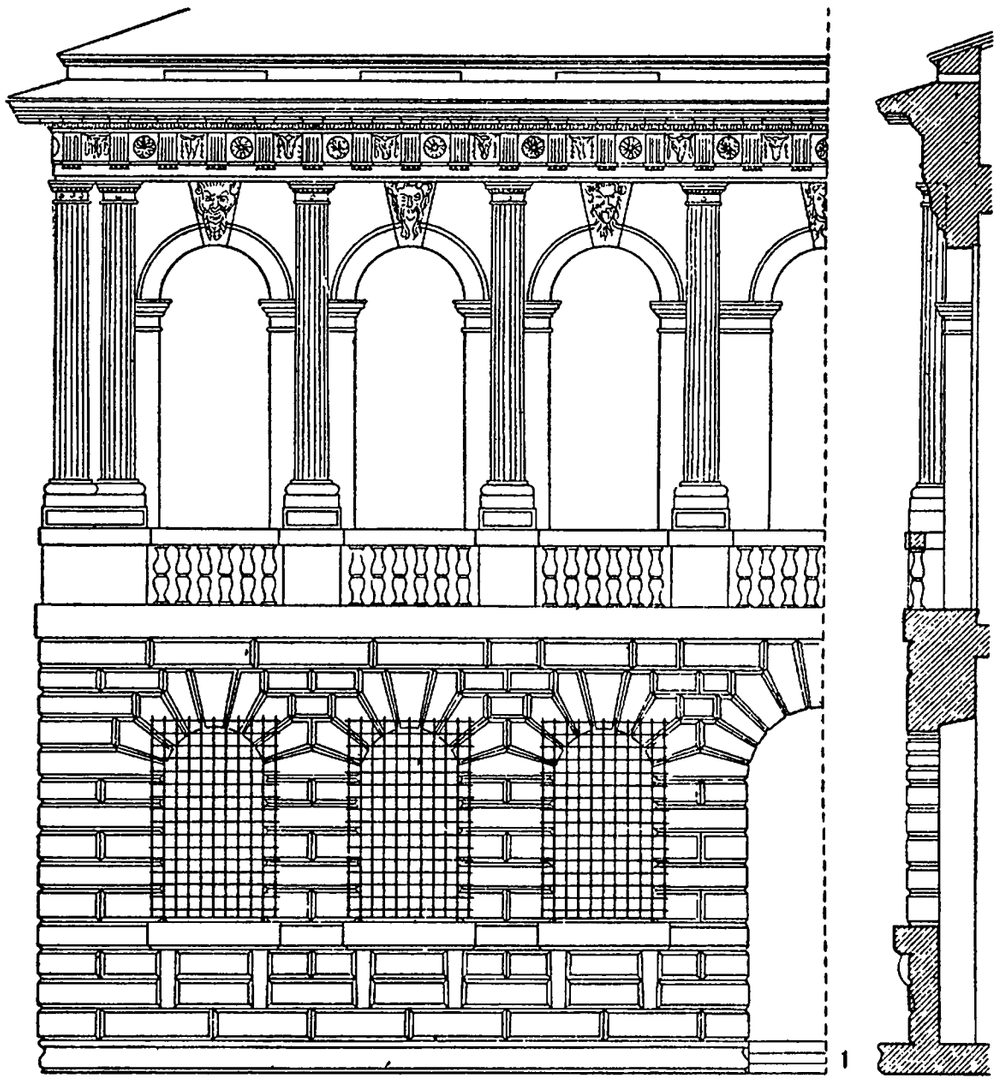
8

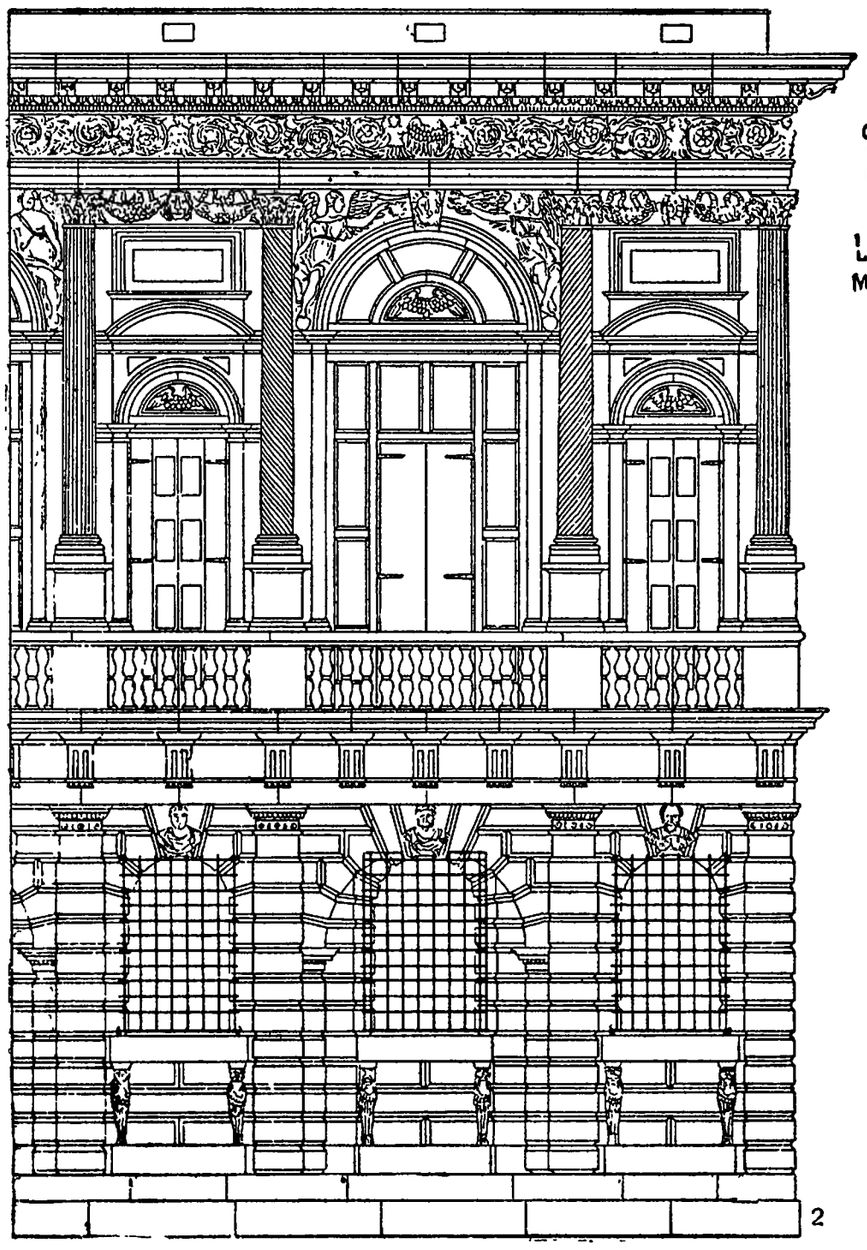


ПЛАН 1 ЭТАЖА



ПЛАН 2 ЭТАЖА



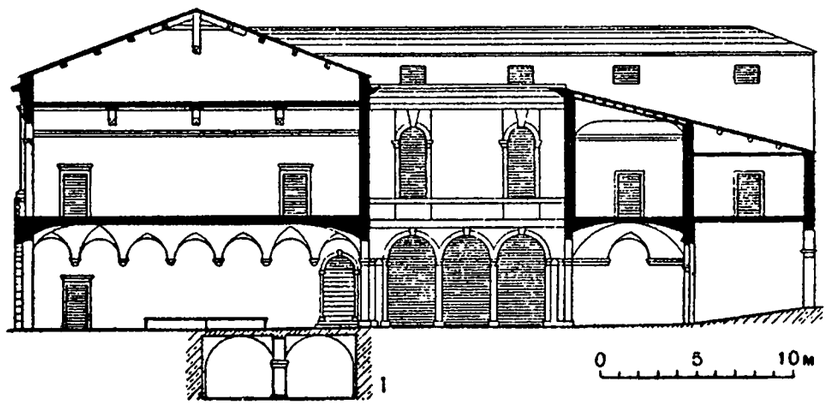


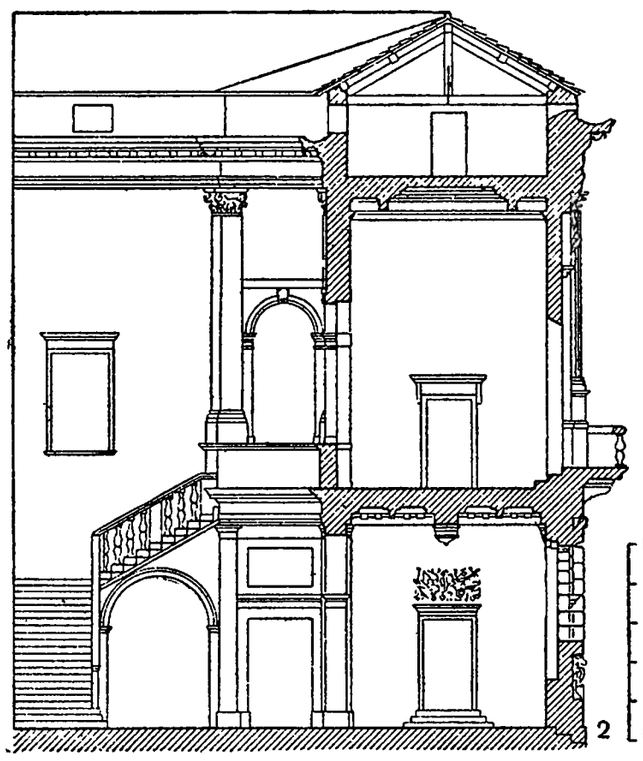
0 5 10м

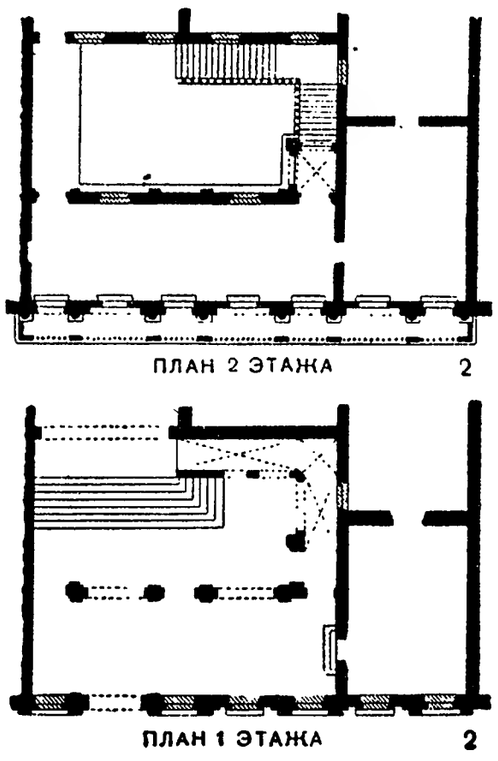
М ПЛАНОВ

1 0 1 2 3м

М ФРАГМЕНТОВ ФАСАДОВ







ПЛАН 2 ЭТАЖА

ПЛАН 1 ЭТАЖА

16. Верона. Микеле Санмикели: *1* — палаццо Помпеи, 1531 г.; *2* — палаццо Бевилаква, 1531 г.

ный фасад ворот целиком обработан сдвоенными трехчетвертными дорическими колоннами и пилястрами на углах, придающими завершенность всей композиции. Проемы здесь прямоугольные. В сторону города помещение стражи раскрывалось пятью арочными проемами, расставленными в четком ритме.

Применение ордера как средства подчеркнуть монументальную массивность сплошной стеновой кладки особенно ярко проявилось в Порта сан Дзено (см. рис. 12).

Санмикели построил ряд дворцов для богатого купечества и знати сначала в Вероне, а затем и в самой Венеции.

Важнейшими из этого рода построек Санмикели были палаццо Каносса, Помпеи и Бевилаква в Вероне и Палаццо Гримани в Венеции, в которых Санмикели приспосабливает всю композицию жилища знатной венецианской семьи для проведения пышных празднеств и приемов, занимавших такое большое место в общественной и частной жизни Венеции и тяготевших к ней городов.

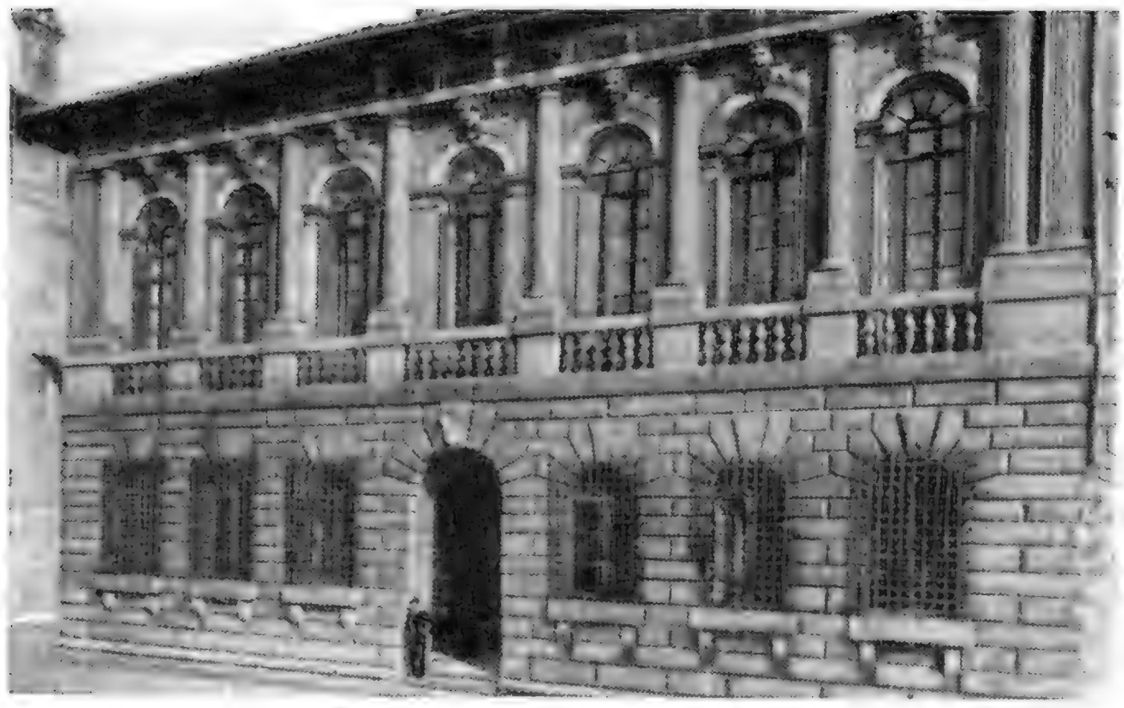
Хотя двор по-прежнему был пространственным центром палаццо, в его композиции решающая роль принадлежала анфиладе, торжественно разворачивающейся от входа до главного приемного зала на втором этаже, отделанного со всей возможной пышностью.

Для большинста веронских палаццо Санмикели характерен своеобразный контраст могучей силы почти крепостных форм первого этажа и праздничного великолепия, присущего главному этажу с его торжественной ордерной обработкой и огромными арочными проемами, придающими зданию уже не частный, а скорее общественный характер.

Наряду с этими общими чертами каждый из дворцов мастера обладает рядом особенностей.

Палаццо Помпеи (рис. 16, 17), по-видимому, наиболее ранний из веронских дворцов Санмикели. Исходя преимущественно из анализа внешнего облика здания историки единодушно считают его самым совершенным произведением мастера в этом жанре, видя здесь доказательство того, что Санмикели будто бы с самого начала лишь варьировал уже устоявшийся тип римского палаццо начала века (в сторону бóльшей простоты в палаццо Каносса или вычурности — в палаццо Бевилаква).

Действительно, по плану палаццо Помпеи ближе всего к типу римского палаццо. Однако вытянутый в глубину входной холл или атрий, по площади не уступающий всему внутреннему двору, сильнее подчеркивает элемент движения в композиции, увлекая посетителя к лестнице на второй этаж.



17. Верона. Палаццо Помпеи

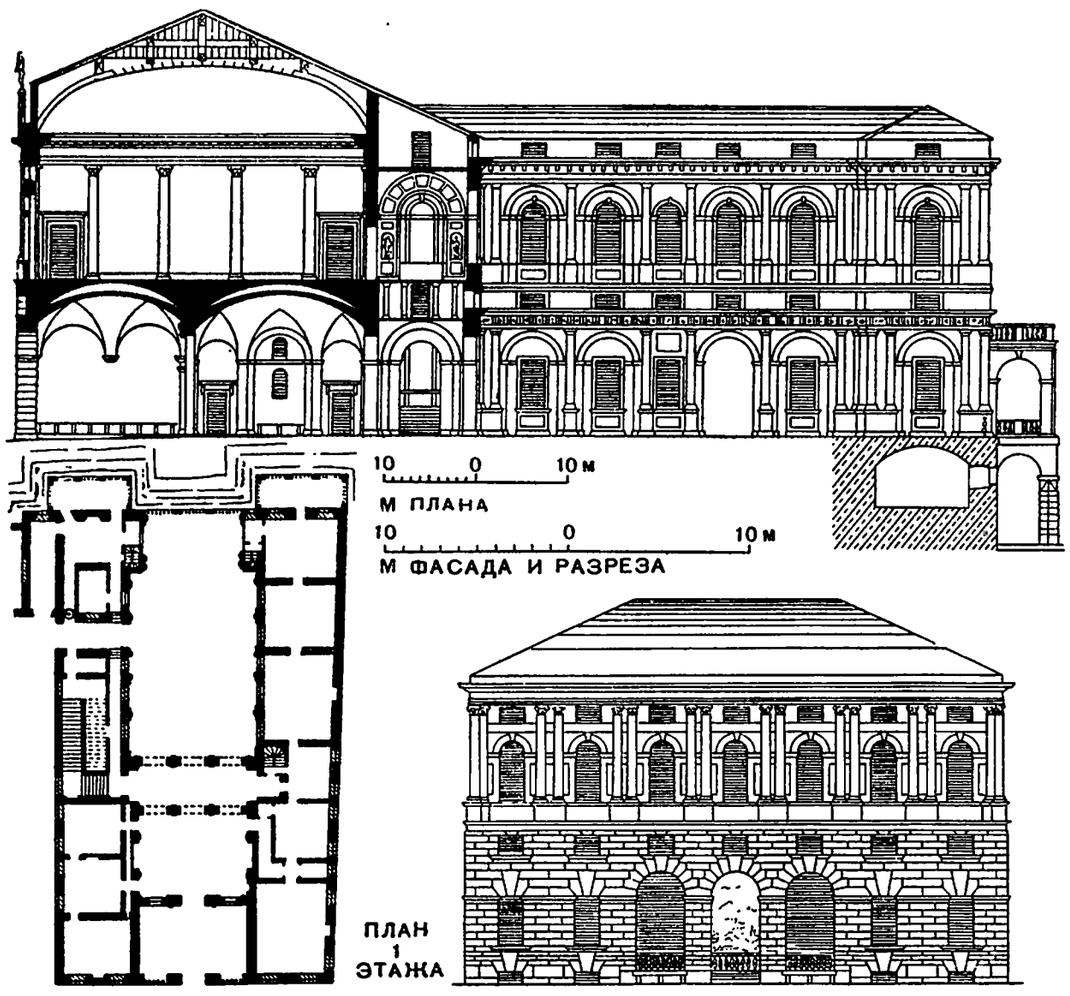
Внешний вид палаццо нарядный и праздничный. Существенно отличает его от римских зданий применение больших арочных проемов, напоминающих об античных триумфальных арках. Значительно богаче

18. Верона. Палаццо Бевилаква

здесь также декоративная проработка всех деталей ордера, архивольтов, замковых камней и т. п. Чрезвычайно тонкая и изящная моделировка их подчеркивает основной замысел в композиции фасада: противопоставление нижнего мощного и верхнего легкого этажей.

Палаццо Бевилаква (рис. 16, 18) возведено на небольшом и очень неглубоком участке. Предполагалось, по-видимому, в дальнейшем развить композицию палаццо по фронту участка: на это указывает асимметричное расположение входа и неожиданный обрыв венчающего карниза.

План чрезвычайно прост. Вестибюль, занимающий почти весь первый этаж, открывается во дворик аркадой, имеющей своеобразный усложненный ритм. На противоположной стороне дворика расположена открытая лестница, ведущая в банкетный зал — главное (и почти единственное) помещение второго этажа. Ритм членений фасада здесь сложнее, чем в других дворцах. Если в палаццо Помпеи была принята четкая, метрическая расстановка полуколонн, а в палаццо Каносса парные пилястры, то в палаццо Бевилаква чередуются большие и малые интерколумнии. Соответственно во втором этаже чередуются большие и малые арочные проемы. Благодаря различию их высот создается повторяющийся мотив, напоминающий композицию античных трехпролетных триумфальных



19. Верона. Палаццо Каносса, 1530 г. Микеле Санмикели

арок. Этот мотив, а также большая высота второго этажа по сравнению с нижним придают особенную торжественность всей постройке. Нижний этаж сложнее по композиции: здесь применен дорический ордер, покрытый такой же шубой руста, как и участки стены между проемами.

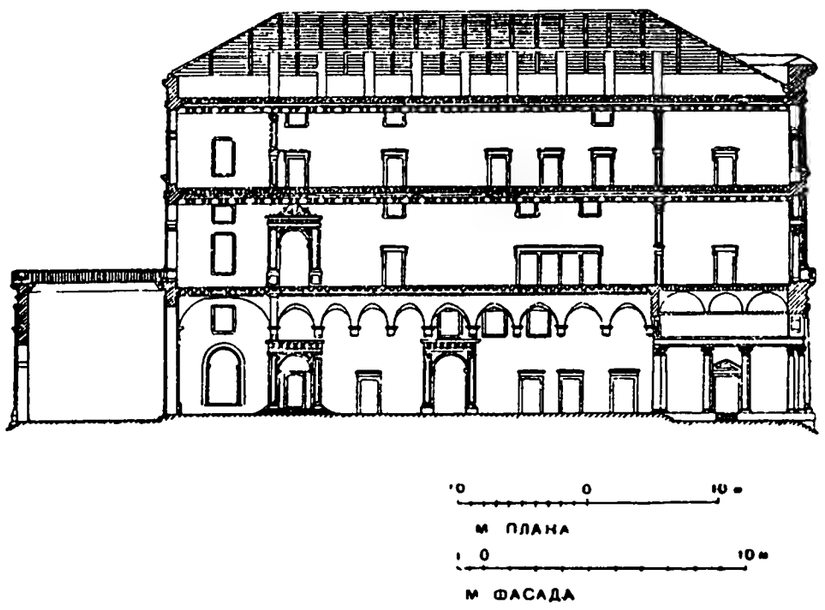
Палаццо Каносса (рис. 19) обращено своим задним фасадом к реке и это обстоятельство сыграло решающую роль при разработке его композиции. Внутренний двор имеет относительно бóльшее значение, чем в любом другом из возведенных Санмикели палаццо. Но в отличие от центрических римских дворов он явно ориентирован в сторону реки. Отделяя двор от реки только красивой решеткой, мастер как бы включает пейзаж в композицию дворца, из всех внутренних помещений которого открывается прекрасный вид. По сторонам двора на торцах зданий устроены две лоджии с балконами над ними, опорные столбы которых врыты прямо в русло реки.

Палаццо Гримани (рис. 20) — один из самых прекрасных, заслуженно прославленных дворцов Венеции.

Участок, на котором он строился, находится на одном из наиболее ответственных отрезков Большого Канала. Трудности постройки заключались в исключительно ненадежном (даже для Венеции) грунте и узком, неправильной конфигурации участке. Используя свой опыт военного инженера, Санмикели велел забить в грунт ряды свай, соединив их сетью мощных деревянных связей. Промежутки он заполнил кладкой на растворе, создав таким образом весьма надежное сплошное основание.

План палаццо Гримани сильно вытянут. Торжественный вход в центре фасада через длинный сводчатый проход, прорезающий все здание, ведет к дворику в глубине, где находится главная лестница на второй этаж. Поднявшись по ней и возвратившись по второму этажу обратно к передней части здания, посетитель попадал в главный зал, занимавший основную, выходившую на Большой Канал часть здания. На фасаде зал выражен огромными арочными проемами, обработанными коринфским ордером наподобие античных триумфальных арок, объединенных балконом, тянущимся вдоль всего главного фасада.

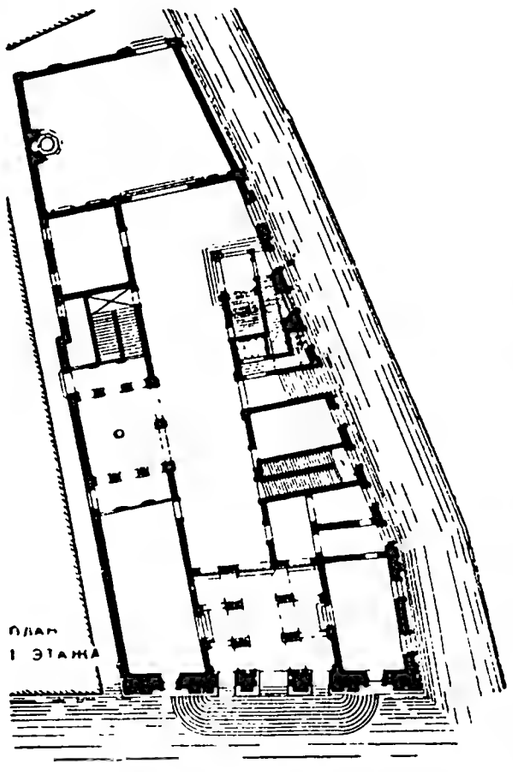
Существует предположение, что фасад был задуман как двухэтажный, причем

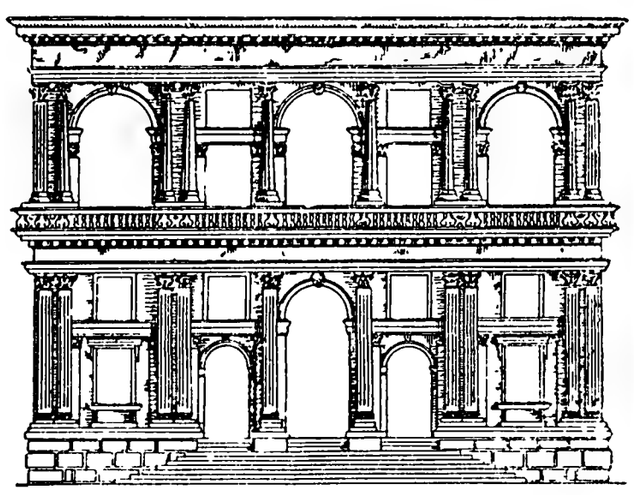


второй этаж должен был быть значительно выше (как в палаццо Бевилаква); это в сочетании с развитым венчающим карнизом, несомненно, придало бы торжественную звучность и праздничность композиции.

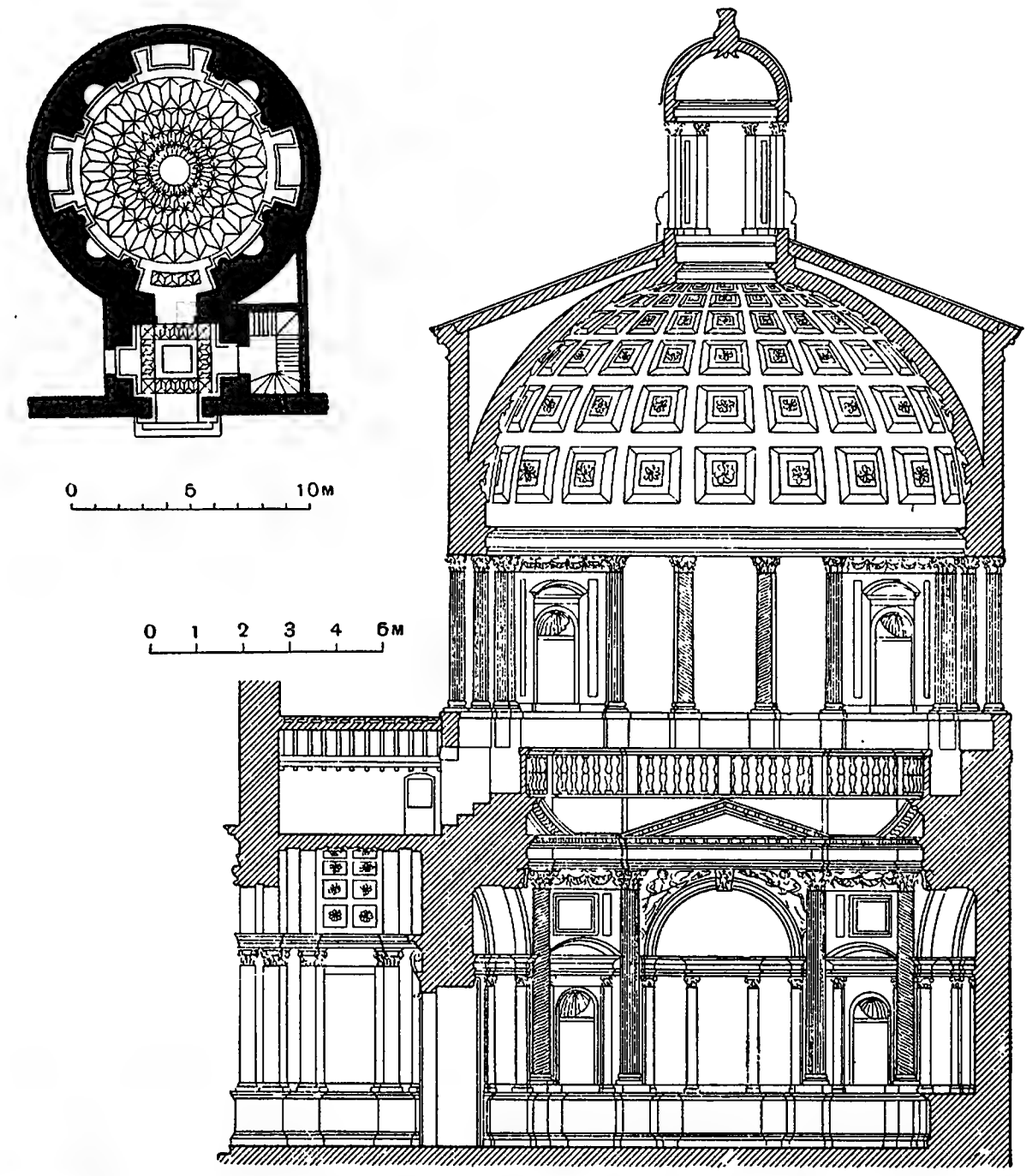
Палаццо заканчивал уже после смерти Санмикели Джованни да Гриджи, надстроивший по требованию заказчика еще один этаж. Целостного впечатления он сумел добиться ценой значительного уменьшения второго этажа и изменения карниза.

Из церковных сооружений Санмикели наибольшего внимания заслуживают небольшая капелла Пеллегрини при монастыре Сан Бернардино в Вероне (рис. 21), не законченная мастером, и церковь





20. Венеция. Палаццо Гримани, начато в 1556 г. Микеле Санмикели. Разрез, план, фасад (реконструкция первоначального замысла) и современный вид



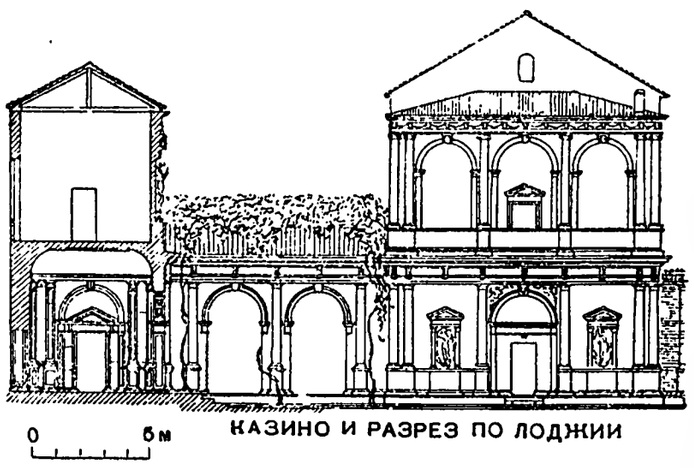
21. Верона. Капелла Пеллегрини при монастыре Сан Бернардино, 1557 г. Микеле Санмикели

Мадонна делла Кампанья под Вероной (по проекту Санмикели). Оба здания имеют круглый план и перекрыты куполом. В них сказалось известное влияние Темпьетто Браманте. Интерьер капеллы Пеллегрини расчленен на два этажа: в нижнем применен излюбленный Санмикели торжественный мотив римской триумфальной арки. Однако орнаментация здесь еще более богата.

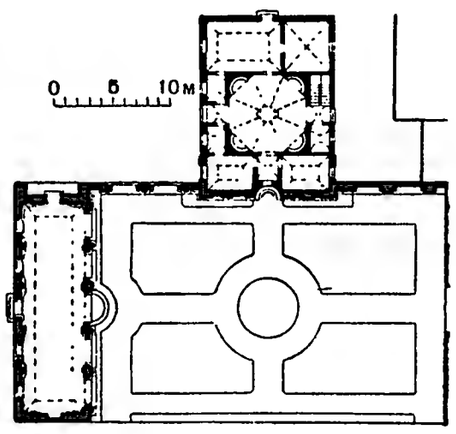
Вклад Санмикели в итальянскую архитектуру Возрождения состоит прежде всего в дальнейшей разработке архитектурного типа двухъярусного палаццо, а также в развитии выразительной обработки мощной стены. Многообразные приемы применения мастером ордерной системы для выявления тектоники стены были подхвачены и развиты многими мастерами XVI в., в том числе и Палладио (во втором периоде его деятельности). Индивидуальный стиль Санмикели определил архитектурный облик не только современной ему Вероны, но и всей позднейшей застройки этого города; он сказался также и в облике Венеции. Творчество мастера сыграло важную роль в формировании архитектуры европейского классицизма, а также в «неоклассике» XX в. в Италии.

К этому же строгому «классицизирующему» течению в североитальянской архитектуре относится и творчество **Джованни Мария Фальконетто** (родился в 1468 г. в Вероне, умер в 1535 г. в Падуе). Он начал заниматься архитектурой в Падуе в 1524 г. по настоянию венецианского мецената и архитектора-дилетанта Алевиза Корнаро. По его заказу Фальконетто возвел две двухэтажные садовые постройки при палаццо Джустиниани: лоджию и казино, или «Одеон», с восьмигранным музыкальным залом в первом и трехпролетной арочной лоджией во втором этажах (рис. 22). Эти постройки, как и шестипролетная лоджия Монте ди Пиета на соборной площади (расширенная в XVII в.) отличаются тонкостью деталей и изысканной строгостью всей композиции. Творчество Фальконетто, близкое по характеру к поздним постройкам Рафаэля, как бы образует связующее звено между ним и Палладио.

Совершенно особую окраску приобрело творчество мастеров, работавших в Венеции, — одном из важнейших центров умственной и художественной жизни Италии XVI в. Здесь к этому времени сложилась



КАЗИНО И РАЗРЕЗ ПО ЛОДЖИИ



22. Падуя. Палаццо Джустиниани. Лоджия и казино, 1524 г. Фальконетто

исключительно своеобразная и высокая архитектурная культура, неразрывно связанная с историей города, спецификой его строительства и особенностями венецианского быта.

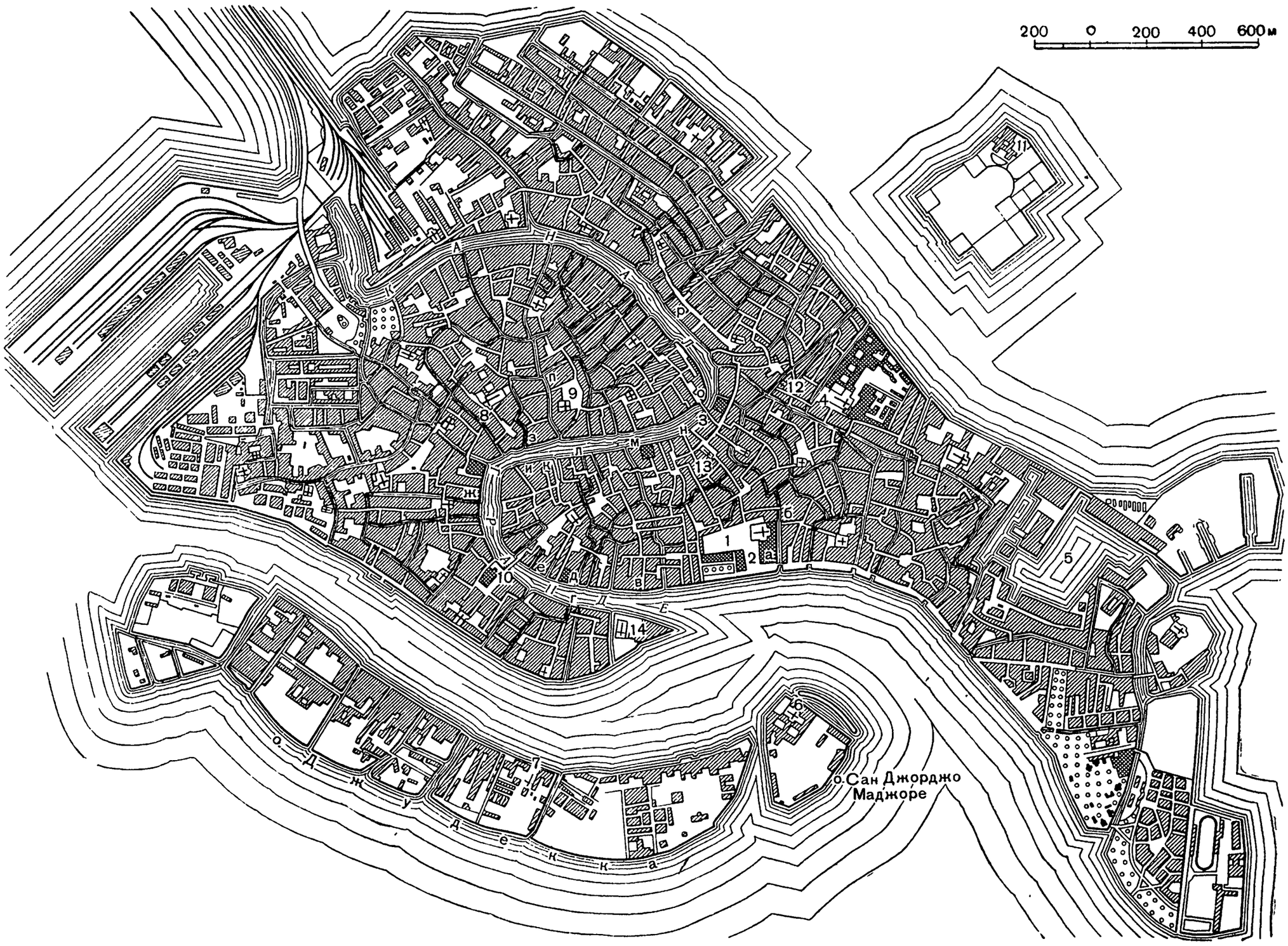
Венеция поражала множество приезжих и иностранцев широтой международных связей, огромным числом кораблей, стоявших на якоре в Лагуне и у причалов посреди города, экзотическими товарами на набережной деи Скьявони и дальше, в торговом центре Венеции (у моста Риальто). Поражала пышность церковных празднеств и гражданских церемоний, превращавшихся в фантастические морские парады.

Вольный воздух Возрождения и гуманизма не был скован в Венеции режимом контрреформации. На протяжении всего XVI в. здесь сохранялась свобода вероисповедания, более или менее свободно развивалась наука и расширялось книгопечатание.

После 1527 г., когда многие гуманисты и художники покинули Рим, Венеция стала их прибежищем. Сюда приехали Аретино, Сансовино, Серлио. Как в Риме, а перед тем во Флоренции, Урбино, Мантуе и др., здесь все более развивалось меценатство и страсть к собиранию рукописей, книг, произведений искусства. Венецианская знать соревновалась в украшении города прекрасными общественными зданиями и частными дворцами, расписанными и украшенными скульптурой. Общее увлечение наукой выражалось в публикации ученых трактатов, например труда по прикладной математике Луки Пачоли «О божественной пропорции», изданного еще в 1509 г. В литературе процветали самые различные жанры — от эпистолярного до драматического.

Замечательных высот достигла в XVI в. венецианская живопись. Именно здесь в многофигурных композициях Карпаччо (1480—1520 гг.), одного из первых подлинных пейзажистов, в грандиозных праздничных полотнах Веронезе (1528—1588 гг.) зарождалось искусство цвета. Неисчерпаемую сокровищницу человеческих образов создал гениальный Тициан (1477—1576 гг.); высокого драматизма достиг Тинторетто (1518—1594 гг.).

Не менее значительны были и сдвиги, происшедшие в венецианской архитектуре. В рассматриваемый период сложившаяся в Тоскане и Риме система художественно-выразительных средств приспособлялась к местным потребностям, а локальные традиции сочетались с римской монументальностью. Так слагался в Венеции совершенно своеобразный вариант классического стиля Возрождения. Характер этого стиля определялся, с одной стороны, устойчивостью византийских, восточных и готических традиций, оригинально переработанных и прочно усвоенных консервативной Венецией, а с другой стороны — неповторимыми особенностями венецианского ландшафта.



23. Венеция. План

1 — площадь Сан Марко; *2* — пьяцетта; *3* — мост Риальто; *4* — кампо Санти Джованни э Паоло и скуола Сан Марко; *5* — арсенал; *6* — церковь Сан Джорджо Маджоре; *7* — церковь Иль Реденторе; *8* — скуола Сан Рокко; *9* — кампо Сан Паоло; *10* — мост у Академии; *11* — церковь Сан Микеле; *12* — церковь Санта Мария деи Мираколи; *13* — церковь Сан Сальваторе; *14* — церковь Санта Мария делла Салюте. Дворцы: *а* — Дукале (дворец Дожей); *б* — Тревизани; *в* — Контарини-Фазан; *г* — Дарио; *д* — Корнер делла Ка Гранде; *е* — Кавалли; *ж* — Редзонико; *з* — Пизани; *и* — Контарини делле Фигуре; *к* — Мочениго; *л* — Корнер-Спинелли; *м* — Гримани; *н* — Манин; *о* — деи Камерленги; *п* — Корнер-Мочениго; *р* — Ка д'Оро

Исключительность расположения Венеции на островах среди лагуны, теснота застройки, лишь местами перебиваемой небольшими площадями, беспорядочность прорезывающей ее сети каналов и узких, порой меньше метра шириной, улиц, соединенных многочисленными мостами, главенство водных путей и гондол, как основного вида транспорта, — вот наиболее характерные черты этого уникального города, в котором даже маленькая площадь приобретала значение открытого зала (рис. 23).

Его облик, сохранившийся и до нашего времени, окончательно сложился на протяжении XVI в., когда Большой Канал — главная водная артерия — был украшен рядом величественных дворцов и окончательно определилась застройка главного общественного и торгового центров города.

Сансовино, правильно поняв градостроительное значение площади Сан Марко, раскрыл ее на канал и лагуну, найдя необходимые средства для выражения в архитектуре самой сущности города как столицы мощной морской державы. Работавшие после Сансовино Палладио и Лонгена завершили формирование городского силуэта, поставив в решающих планировочных точках города несколько церквей (монастырь Сан Джорджо Маджоре, церкви Иль Реденторе и Санта Мария делла Салюте; см. стр. 304). В основной массе городской застройки, являющейся фоном для многих уникальных сооружений, воплотились наи-

24. Венеция. Дом на набережной Росса; справа — один из каналов

более стойкие черты своеобразной и очень высокой архитектурной культуры Венеции (рис. 24, 25, 26).

В рядовом жилищном строительстве Венеции XVI в. в основном развивались типы, сложившиеся в предшествовавшее столетие или еще ранее. Для беднейших слоев населения продолжали возводить комплексы многосекционных корпусов, расположенных параллельно по сторонам узкого двора, содержащих отдельные помещения и квартиры для семей низших служащих республики (дом на кампо Санта Марина; см. рис. 26, *4*); строили двух- и многосекционные дома с квартирами в одном или в двух этажах каждая, с самостоятельными входами и лестницами; дома более богатых застройщиков с двумя квар-

25. Венеция. Канал Оньи Санти; справа палацетто на корте Сольда

тирами, расположенными одна над другой и изолированными по тому же принципу (дом на калле деи Фурлани, см. рис. 26,*1*); жилища негоциантов, уже приближавшиеся по плану к дворцам венецианской знати, но по характеру и масштабности архитектуры еще целиком остававшиеся в кругу рядовых зданий.

К XVI в., по-видимому, сложились окончательно и приемы планировки, и приемы конструктивные, и композиция фасада зданий. Они сформировали архитектурный облик рядовой жилой застройки Венеции, сохранившийся до наших дней.

Характерными чертами домов XVI в. были прежде всего увеличение этажности с двух-трех до трех-четырех этажей и расширение корпусов; так, ширина богаделен в XII и XIII вв. равнялась, как правило, глубине одного помещения; в XV в. жилые корпуса уже имели обычно два ряда комнат, теперь же это стало правилом, а в отдельных случаях даже целые квартиры ориентированы на одну сторону фасада (комплекс на кампо Санта Марина). Эти обстоятельства, а также стремление к непременной изолированности каждой квартиры привели к разработке чрезвычайно изощренной планировки секций.

Неизвестные строители проявили большую изобретательность, устраивая световые дворики, делая входы в первый и верхние этажи с разных сторон корпуса, вписывая один над другим марши лестниц, ведущих в разные квартиры (как это можно видеть на некоторых рисунках Леонардо да Винчи), опирая отдельные марши лестниц на удвоенные продольные стены корпуса. С XVI в. в жилом строительстве, как и во дворцах, иногда встречаются винтообразные лестницы; наиболее известный пример — наружная, обработанная аркадами витая лестница в палаццо Контарини-Минелли (XV—XVI вв.; см. стр. 119).

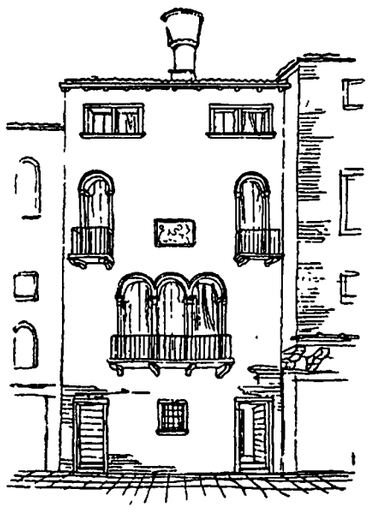
В блокированных домах привилось поэтажное устройство вестибюля (так называемого «ауле»), обслуживавшего две-три комнаты или квартиры — черта, широко распространенная ранее в более богатых индивидуальных домах или во дворцах знати. Эта планировочная особенность стала типичной в следующем столетии в жилых домах для бедноты, имевших компактный план с квартирами и помещениями, группировавшимися вокруг замкнутого светового двора.

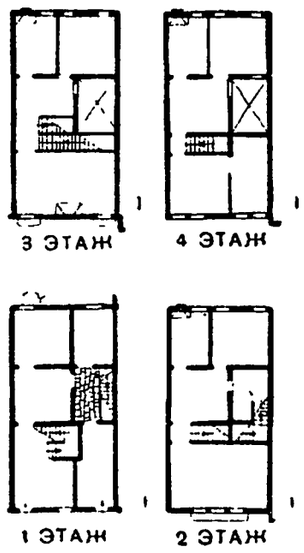
К XV—XVI вв. устоялись также формы и приемы строительной техники. При насыщенных водой венецианских грунтах большое значение имело уменьшение веса здания. Основаниями с давних пор служили деревянные сваи, но если раньше применяли короткие сваи (около метра длиной), служившие только для уплотнения грунта, а не для передачи давления постройки на нижележащие более плотные слои, то с XVI в. начали забивать настоящие длинные сваи (по 9 шт. на 1 $м^2$). Поверх них устраивали ростверк из дуба или лиственницы, на котором выкладывали каменный фундамент на цементном растворе. Несущие стены делали толщиной в 2—3 кирпича.

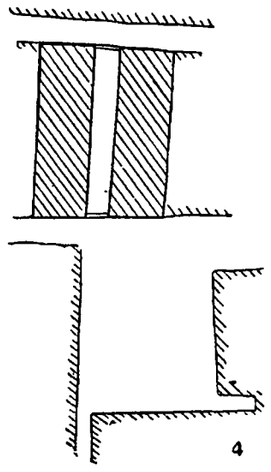
Перекрытия были деревянные, поскольку своды, обладавшие значительным весом, требовали более массивной кладки стен, способной воспринять распор. Балки укладывали довольно часто (расстояние между ними составляло полторы-две ширины бруса) и обычно оставляли неподшитыми. Но в более богатых домах, дворцах и общественных зданиях их подшивали, расписывали и украшали резьбой по дереву и стуку. Полы из каменных плиток или кирпича, уложенного на пластичной прослойке, обеспечивали конструкции некоторую гибкость и способность противостоять неравномерной осадке стен. Пролеты помещений определялись длиной привозимого леса (4,8—7,2 *м*), который обычно не резали. Крыши делали скатными, с кровлей из черепицы на деревянных стропилах, иногда с каменным водостоком по краю.

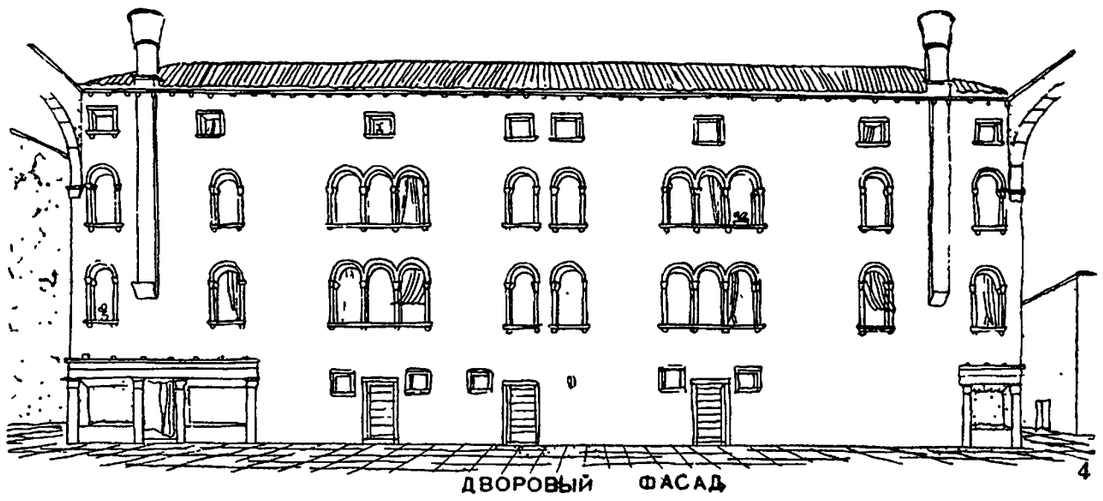
Хотя дома, как правило, не отапливались, но в кухнях и главной жилой комнате или зале устраивали камин. Дома имели канализацию, хотя и примитивную, — уборные делали в кухне, в нишах над вделанными в стену стояками с каналами. Выводные отверстия при высоких приливах заливала вода, а при отливах она уносила нечистоты в лагуну. Подобный способ встречался и в других городах Италии (например, в Милане).

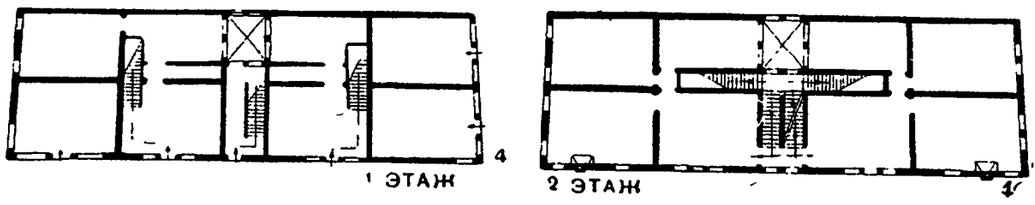
Водоснабжение в Венеции издавна (с XII в.) занимало городские власти, поскольку даже глубоколежащие водоносные слои давали соленую воду, пригодную только для хозяйственных нужд. Питьевые колодцы — основной источник водоснабжения, наполнялись атмосферными осадками, сбор которых с крыш зданий и с поверхности дворов требовал весьма сложных устройств

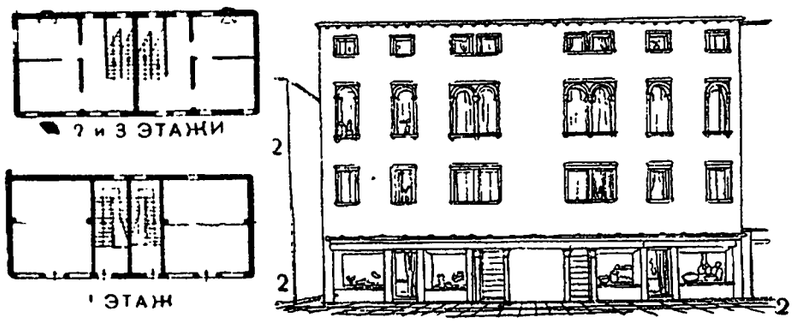


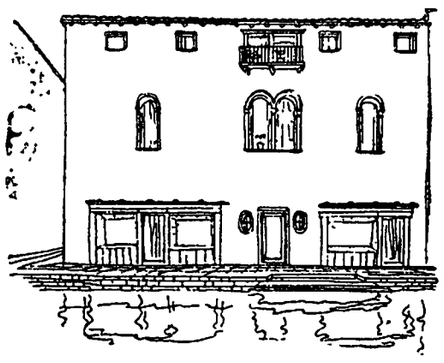


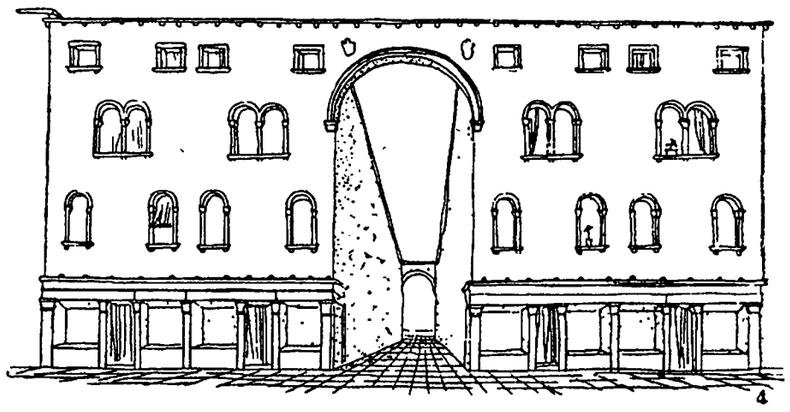


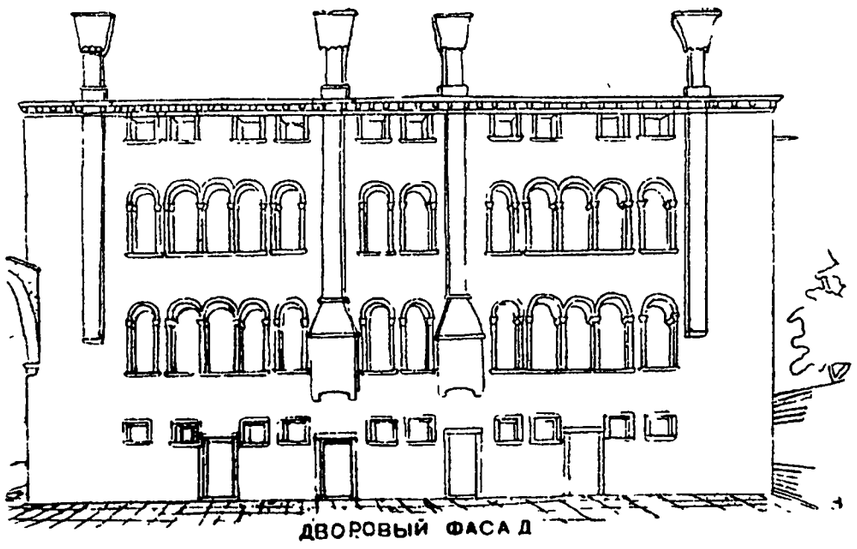


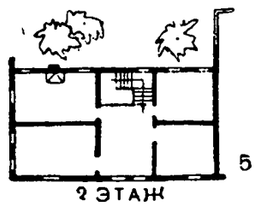


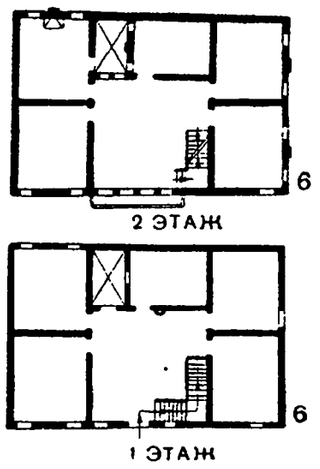


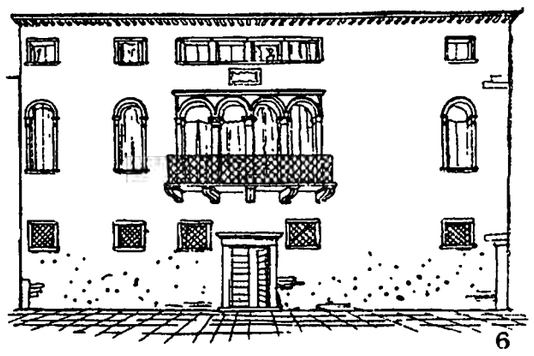


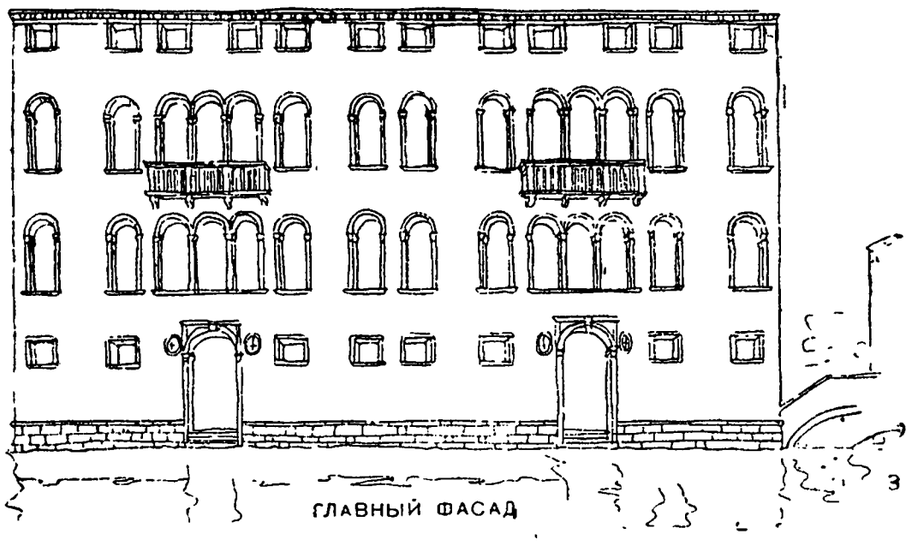


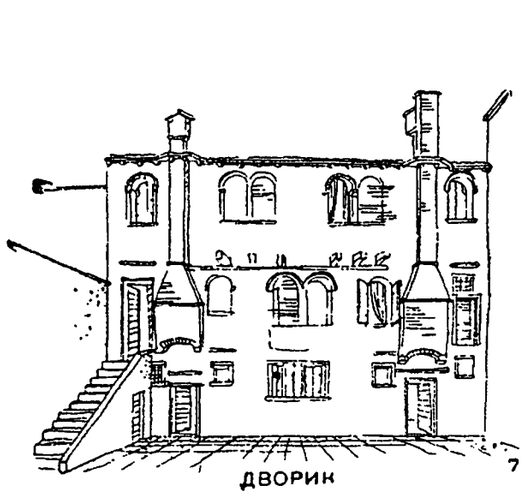


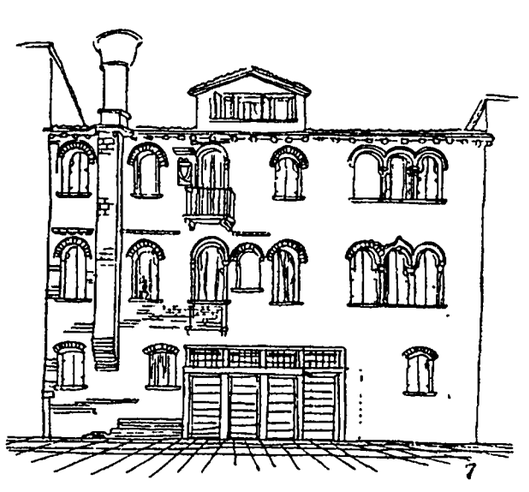


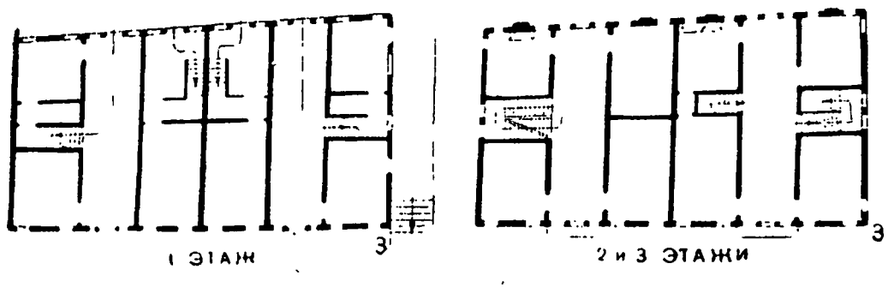


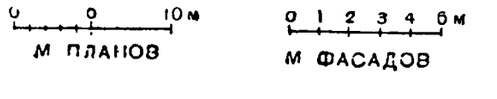


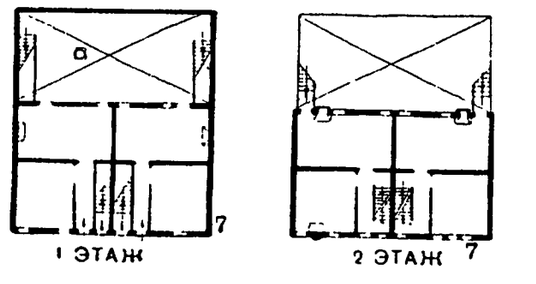






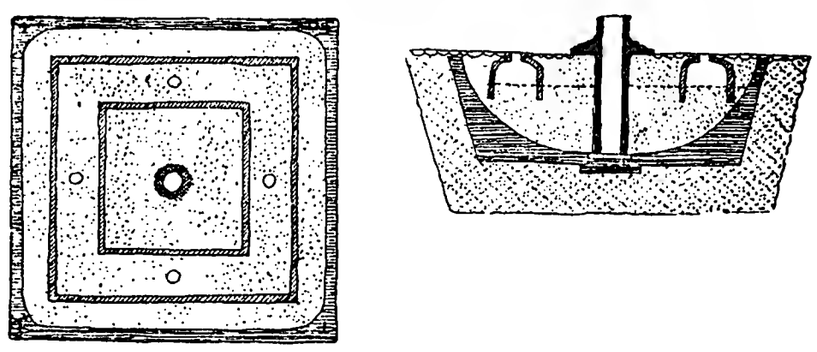






26. Венеция. Жилые дома XVI в.

1 — дом на калле деи Фурлани; *2* — дом на салидцада деи Гречи; *3* — дом на набережной Росса; *4* — дома на кампо Санта Марина; *5* — дом на набережной Сан Джузеппе; *6* — палацетто на корте Сольда; *7* — палацетто на калле дель Олио



27. Венеция. Колодцы.
Вверху — во дворе Вольто Санто, XV в.; посредине — во дворе церкви Сан Джованни Кризостомо; внизу — план и разрез двора с колодцем (схема водосборного устройства)

(рис. 27). Дождевую воду собирали со всей поверхности мощеного двора, имевшего уклоны к четырем отверстиям. Сквозь них она проникала в своеобразные галереи-кессоны, погруженные в слой песка, который служил фильтром, и протекала на дно обширного, вмазанного в грунт глиняного резервуара (форма и размеры его зависели от формы и размеров двора). Колодцы обычно строили городские власти или именитые горожане. Водоразборные каменные, мраморные или даже бронзовые чаши колодцев, покрытые резьбой и украшенные гербом дарителя, представляли собой настоящие произведения искусства (бронзовый колодец во дворе Дворца Дожей, см. стр. 125, рис. 14).

Фасады рядовых жилых домов Венеции были наглядным свидетельством того, что высокие эстетические и художественные качества сооружения могут быть достигнуты путем умелого использования элементарных, функционально или конструктивно необходимых форм, без введения сложных дополнительных деталей и применения дорогостоящих материалов. Кирпичные стены домов иногда оштукатуривали и окрашивали в серый или красный цвет. На этом фоне выделялись белые каменные наличники дверей и окон. Мраморная облицовка применялась лишь в домах более состоятельных людей и во дворцах.

Художественная выразительность фасадов определялась мастерской, подчас виртуозной группировкой оконных проемов и выступающих из фасадной плоскости каминных труб и балконов (последние появились в XV в. лишь в более богатых жилищах). Нередко встречалось поэтажное чередование окон и простенков — расположение их не по одной вертикали (как, например, торцовые фасады домов на кампо Санта Марина или фасад дома на набережной Сан Джузеппе, см. рис. 26). Главные жилые комнаты и помещения общего пользования (ауле) выделялись на фасаде сдвоенными и строенными арочными проемами. Контрастное противопоставление проемов и стены — прием, традиционный для венецианской архитектуры; он получил великолепную разработку в более богатых домах и дворцах.

Для рядового жилищного строительства в XVI, как и в XV в., характерны лавки, занимающие иногда в доме все помещения первого этажа, выходящие на улицу. Каждая лавка или мастерская ремесленника имела самостоятельный вход с витриной, перекрытой деревянным архитравом на стройных квадратных столбах, вытесанных из одного куска камня.

В противоположность лавкам галереи в первом этаже рядовых домов устраивали только при отсутствии другой возможности сделать проход вдоль дома. Зато они были отличительной чертой общественных зданий

и ансамблей — арочные галереи имеются во всех сооружениях центрального венецианского ансамбля: во Дворце Дожей, Библиотеке Сансовино, Старых и Новых Прокурациях; в торговых помещениях Фаббрике Нуове около Риальто, во дворце де Диечи Сави. В более богатых домах распространены были поднятые над крышами деревянные террасы, называемые (как и в Риме) альтанами, которые почти не сохранились, но хорошо известны по живописи и рисункам.

Жилой комплекс на кампо Санта Марина (рис. 26,*4*), состоящий из двух четырехэтажных, параллельно поставленных корпусов, соединенных в торце декоративной аркой, может служить примером строительства для бедноты. Центром каждой типовой секции здесь был повторяющийся по этажам холл, вокруг которого группировались жилые помещения, предназначенные в третьем и четвертом этажах для покомнатного заселения. Помещения второго этажа могли быть выделены в самостоятельную квартиру благодаря устройству отдельных входов и лестниц. Первый этаж был занят лавками.

Дом на калле деи Фурлани (рис. 26,*1*) — пример несколько более богатого жилища. Как и во многих других венецианских домах, расположенных на узком, вытянутом в глубину участке, главные помещения второго и третьего этажа занимали всю ширину корпуса по фасаду. Две изолированные квартиры компоновались каждая в двух этажах. Лестница во вторую квартиру начиналась в маленьком световом дворике.

Дом на набережной Сан Джузеппе (рис. 26, *5*) целиком принадлежал одному владельцу. Две лавки сдавали внаем. В средней части дома был вестибюль с лестницей, по сторонам которого группировались остальные помещения.

Палаццетто на корте Сольда (рис. 26,*6*; точно датировано 1560 г.) принадлежало купцу Алевизу Сольта, который жил здесь с семьей из 20 человек. Это здание с центральным залом, выделенным на фасаде группой арочных окон, приближается к типу дворца, хотя все помещения в нем невелики и предназначены для жилья, а не для празднеств и пышных церемоний. Фасады здания соответственно скромны.

Черты, сложившиеся в рядовом жилищном строительстве Венеции, характерны и для дворцов знати. Двор не является в них центром композиции, но отодвинут в глубину участка. Среди парадных помещений во втором этаже выделяется ауле. Все средства архитектурной выразительности сосредоточиваются на главном фасаде, ориентированном на канал; боковые и задний фасады оставлены неупорядоченными и часто необработанными.

Следует отметить конструктивную легкость дворцовой архитектуры, относительно большую площадь проемов и специфическое для Венеции их расположение (группа богато обработанных проемов по оси фасада и два симметричных окна — акцента — по краям фасадной плоскости).

Новое течение, проникшее в архитектуру Венеции в конце XV в., получившее здесь ярко выраженную местную окраску в творчестве Пьетро Ломбардо с сыновьями и Антонио Риццо, выполнявших различные работы во Дворце Дожей и на площади Сан Марко, в первые десятилетия XVI в. продолжало развиваться. В том же духе работали их современник **Спавенто** и мастера младшего поколения — **Бартоломео Бон Младший, Скарпаньино** и др.

Бартоломео Бон Младший (умер в 1525 г.), сменивший Пьетро Ломбардо на посту главного архитектора Дворца Дожей, одновременно продолжал строительство Старых Прокураций на площади Сан Марко, заложил скуолу Сан Рокко и начал строительство палаццо деи Камерленги у моста Риальто. Оба эти, как и многие другие его сооружения, в дальнейшем достраивал Скарпаньино (умер в 1549 г.).

Палаццо деи Камерленги (рис. 28) — местопребывание венецианских сборщиков налогов — несмотря на внешнее сходство с дворцами венецианской знати, отличается планировкой и ориентацией главного фасада, который обращен не к Большому Каналу, а к мосту Риальто. Такое расположение палаццо обеспечивало его связь с находящимися вокруг торговыми зданиями. Помещения группируются симметрично по бокам коридора, вдоль всего корпуса. Готические по своей структуре фасады, сплошь прорезанные во втором и третьем этажах сдвоенными и строенными арочными окнами, приобрели однако благодаря ордерным членениям уже чисто ренессансную упорядоченность (см. рис. 39).

Скуола ди Сан Рокко (1517—1549 гг.) — характерный пример сооружения с ясной классической ордерной структурой фасада, сочетающейся с традиционными

28. Венеция. Палаццо деи Камерленги, около 1525 г., Б. Бон Младший и Скарпаньино

для Венеции богатыми мраморными инкрустациями. В облике его, однако, благодаря раскреповкам антаблементов и введению фронтонов, объединяющих попарно арочные проемы, наметились черты, свойственные архитектуре следующей эпохи, которой принадлежат и интерьеры двух больших залов, расписанных Тинторетто (рис. 29).

Скарпаньино вместе со Спавенто (ум. в 1509 г.) реконструировал крупное складское здание немецких купцов Фондакко деи Тедески (1505—1508 гг.) — многоэтажное карре с просторным двором и выходящей на большой канал лоджией-причалом (Джорджоне и Тициан украсили стены здания снаружи фресками, однако они не сохранились). Эти же два мастера выстроили так называемые Фаббрике Векие — здания для торговых контор, снабженные лавками и аркадами в первых этажах (см. рис. 39, 41).

В культовом зодчестве начала XVI в. должна быть отмечена церковь Сан Сальваторе, заложенная Джорджо Спавенто, которая завершает важную линию в развитии базиликального типа храма. Во всех ее трех нефах (из которых средний вдвое шире боковых) проведено последовательное чередование квадратных, перекрытых полусферическими куполами, и узких, перекрытых полуциркульными сводами, ячеек плана, чем достигнута большая ясность пространственного построения, в котором, однако, центр выражен слабее (см. рис. 58).

Новый этап в развитии архитектуры Возрождения в Венеции начался с приездом римских мастеров. К ним в первую очередь относился **Себастиано Серлио,** архитектор и теоретик.

Серлио (родился в 1475 г. в Болонье, умер в 1555 г. в Фонтенбло во Франции) до 1527 г. жил в

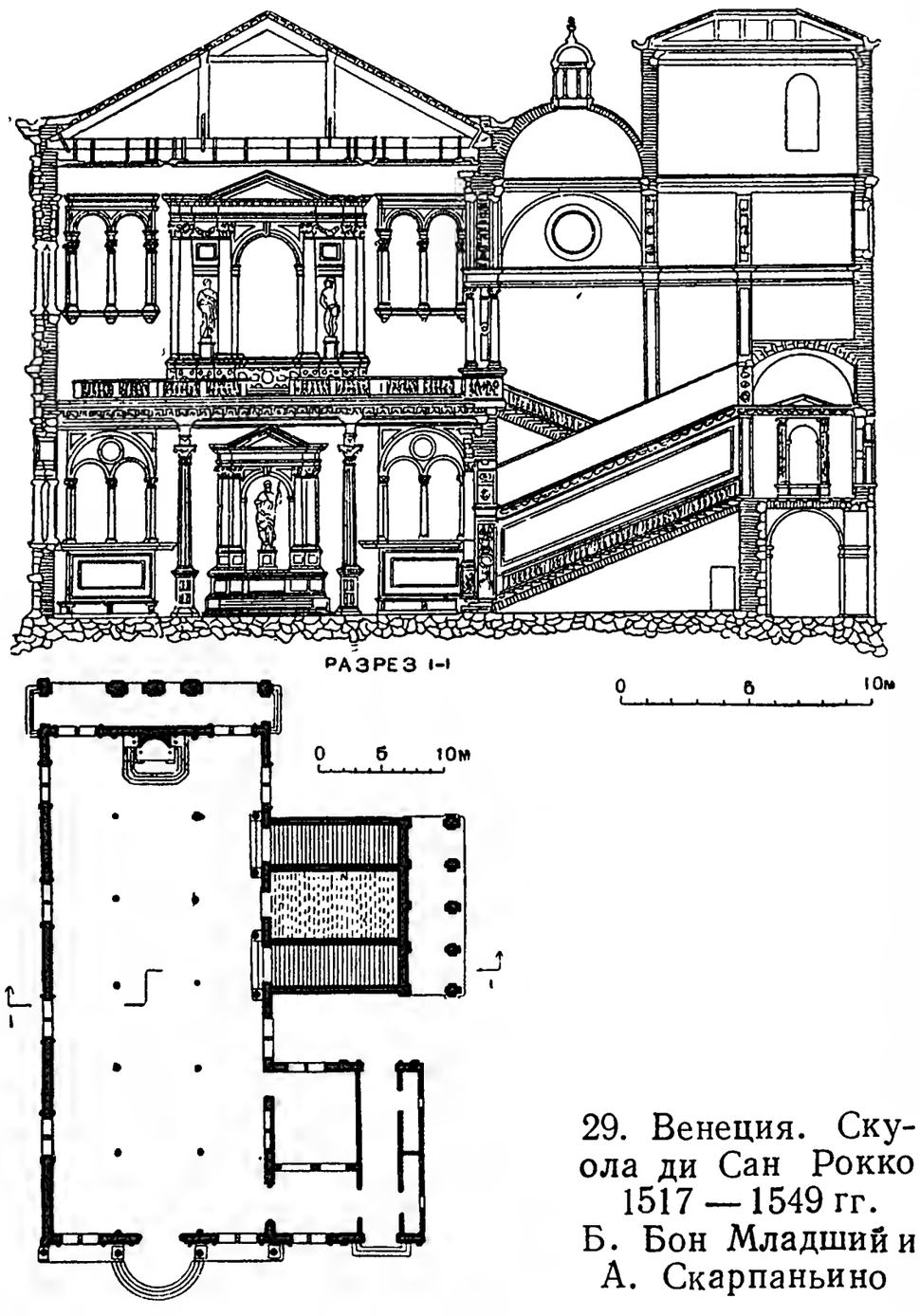
Риме, где работал с Перуцци. Оттуда перебрался в Венецию. Здесь он консультировал проект церкви Сан Франческо делла Винья (1533 г.), выполнил рисунки для потолка церкви библиотеки Сан Марко (1538 г.) и рисунки сцены для театра в доме Коллеони Порто в Виченце (1539 г.), а также модель реконструкции базилики.

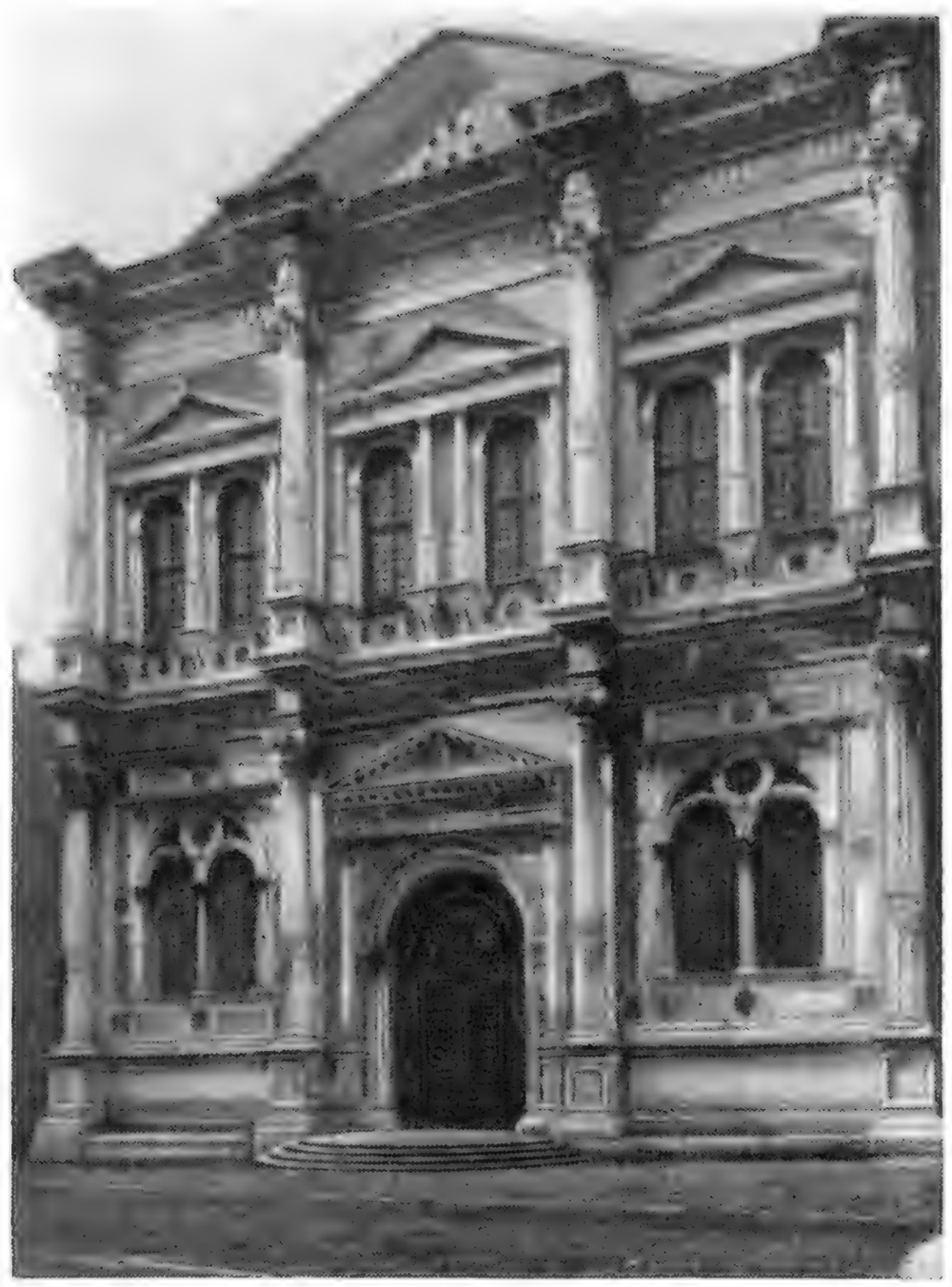
Поступив на службу к французскому королю Франциску I, Серлио в 1541 г. был назначен главным архитектором дворца в Фонтенбло. Важнейшей его постройкой во Франции был замок д'Анси ле Фран.

Серлио известен главным образом своими теоретическими работами. Его трактат об архитектуре начал выходить с 1537 г. отдельными книгами.

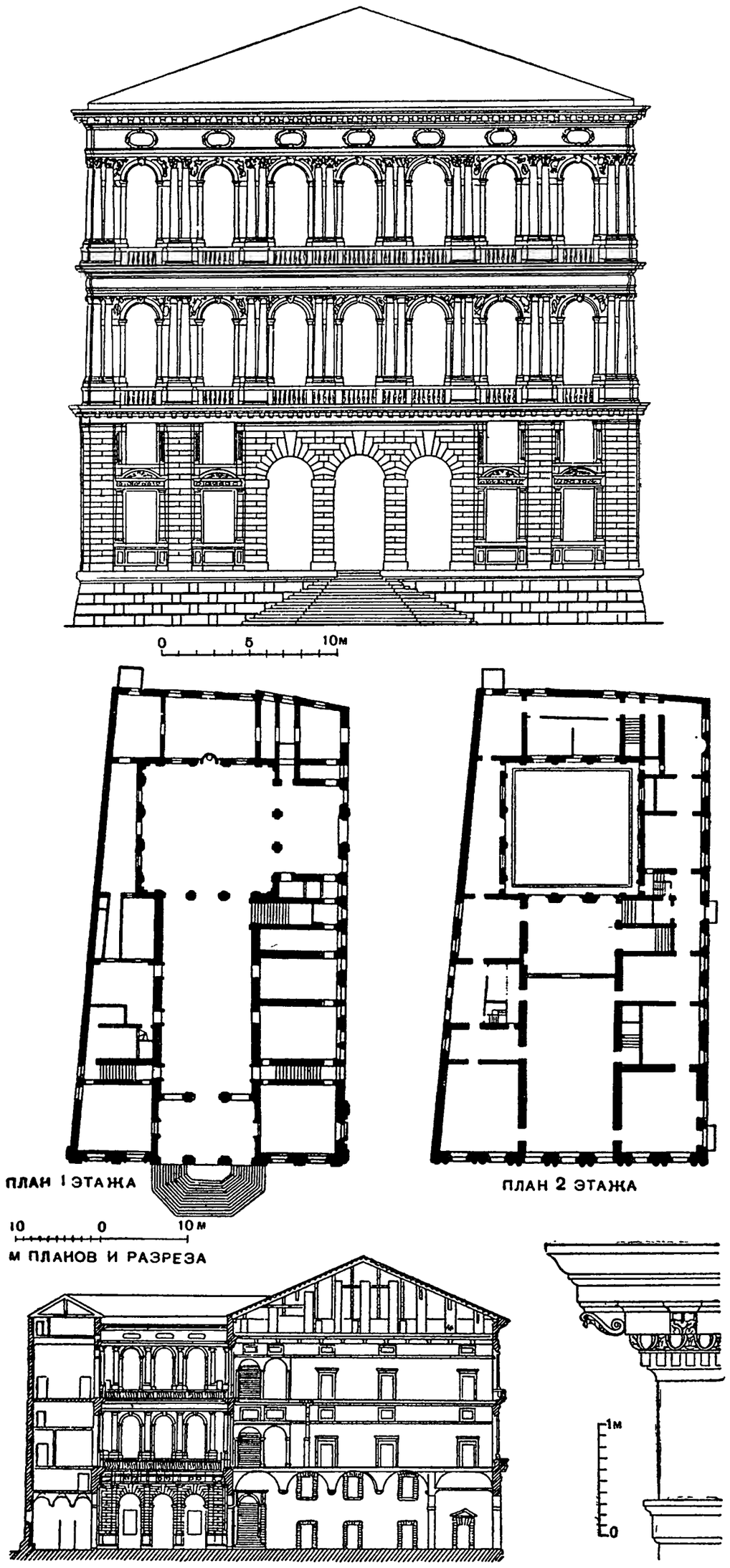
Деятельность Серлио во многом способствовала оживлению интереса венецианского общества к теории архитектуры, в частности к проблемам гармонии и пропорций, о чем свидетельствуют дискуссия и своеобразный конкурс, проведенный в 1533 г. в связи с проектированием начатой по планам Сансовино церкви Сан Франческо делла Винья (см. рис. 58). Фасад церкви, в котором большой ордер центральной части сочетался с малым ордером, отвечающим боковым нефам, был выполнен лишь в 1568—1572 гг. по проекту Палладио.

Серлио приписывают в Венеции лишь





29. Венеция. Скуола ди Сан Рокко 1517 — 1549 гг. Б. Бон Младший и А. Скарпаньино



30. Венеция. Палаццо Корнер делла Ка Гранде, начато в 1536 г. Я. Сансовино

достройку дворцов Цен, но множество планов и фасадов зданий, изображенных в его трактате, для которого он использовал наследие Перуцци, оказали большое влияние не только на его современников, но и на многие последующие поколения архитекторов в Италии и в других странах.

Наиболее крупным мастером, определившим развитие венецианской архитектуры в XVI в., был **Якопо Сансовино**, ученик Браманте, обосновавшийся в Венеции после разграбления Рима.

Якопо Татти (1486—1570 гг.), принявший прозвище Сансовино, родился во Флоренции и умер в Венеции. Первая половина его жизни прошла в Риме (1503—1510 и 1518—1527 гг.) и во Флоренции (1510—1517 гг.), где он работал главным образом как скульптор.

В 1520 г. участвовал в конкурсе на проект церкви Сан Джованни деи Фьорентини. В 1527 г. Сансовино переехал в Венецию, где в 1529 г. стал главой Прокураторов Сан Марко, т. е. руководителем всех строительных работ Венецианской республики.

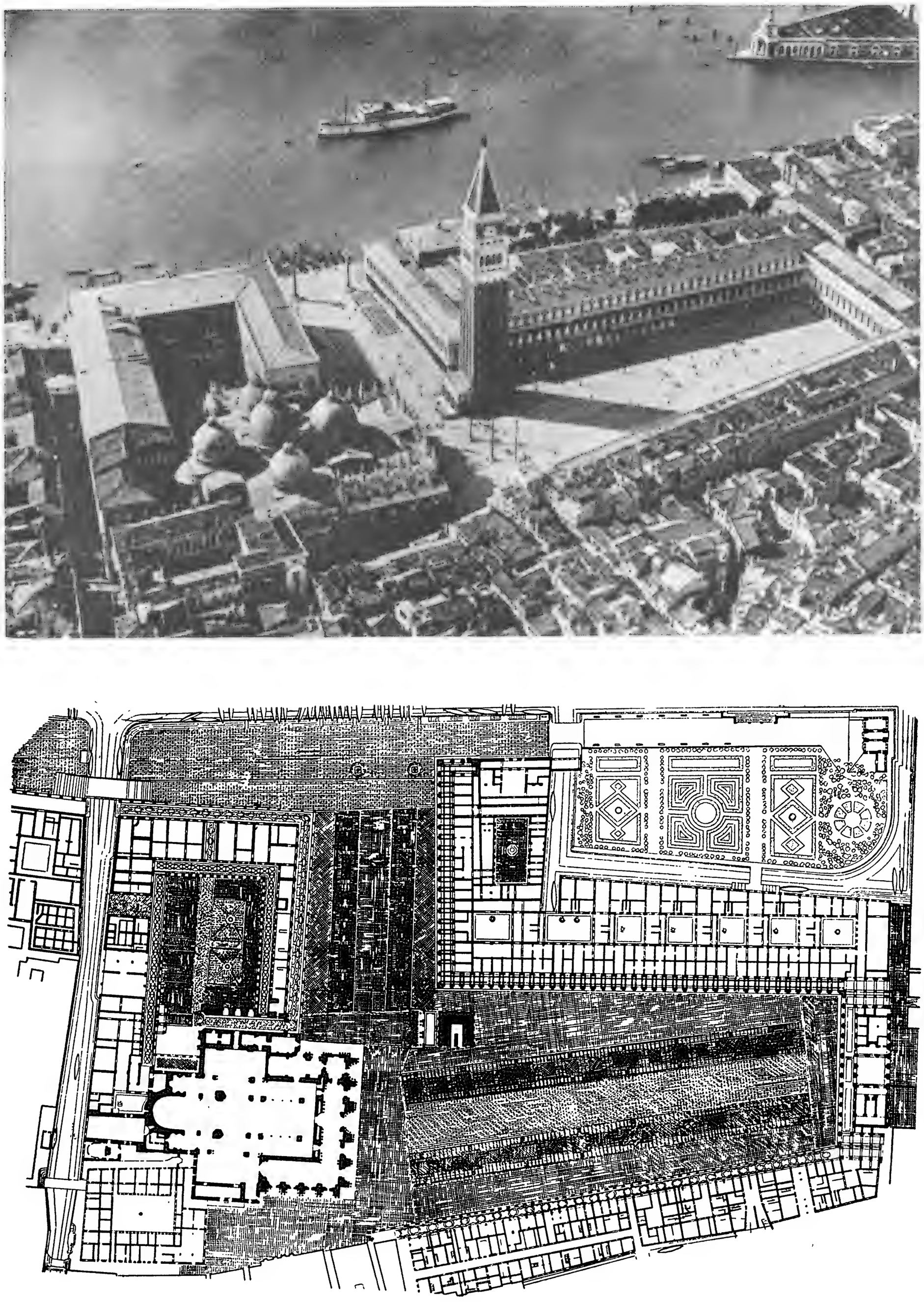
К его важнейшим архитектурным работам в Венеции относятся: реставрация куполов собора Сан Марко; строительство скуолы делла Мизерикордиа (1532—1545 гг.); застройка общественного центра города — площади Сан Марко и Пьяццетты, где им были окончены Старые Прокурации и возведены Библиотека (1537—1554 гг., окончена Скамоцци) и Лоджетта (с 1537 г.); постройка монетного двора — Дзекка (с 1537 г.); отделка Золотой лестницы во Дворце Дожей (1554 г.); палаццо Корнер делла Ка Гранде (с 1532 г.); проекты дворцов Гримани и Дольфин Манин; завершение торгового центра города постройкой Фаббрике Нуове и рынка Риальто (1552—1555 гг.); постройка церквей Сан Фантино (1549—1564 гг.), Сан Маурицио и др.

Именно Сансовино сделал решающие шаги на пути применения сложившегося в Риме «классического» стиля к архитектурным традициям Венеции.

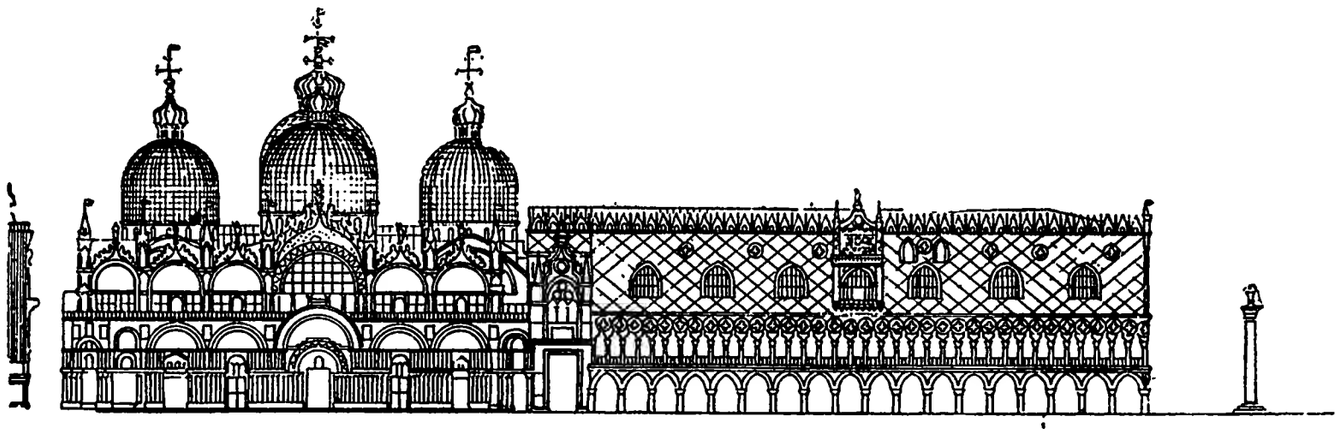
Палаццо Корнер делла Ка Гранде (рис. 30) — образец переработки композиционного типа флорентийских и римских дворцов в соответствии с венецианскими требованиями и вкусами.

В отличие от большинства венецианских дворцов, возводимых на небольших участках, в палаццо Корнер оказалось возможным устроить большой внутренний двор. Однако если во флорентийских дворцах XV в. и римских XVI в. жилые помещения статично располагались вокруг двора, составлявшего центр замкнутой жизни богатого горожанина и ядро всей композиции, то здесь Сансовино компонует все помещения в соответствии с одной из важнейших функций аристократического венецианского быта: пышными празднествами и приемами. Поэтому группа помещений торжественно разворачивается по линии движения гостей от входной лоджии (причала) через просторный вестибюль и лестницу к приемным залам на главном (втором, а по сути дела — третьем) этаже с окнами на фасад, на водный простор канала.

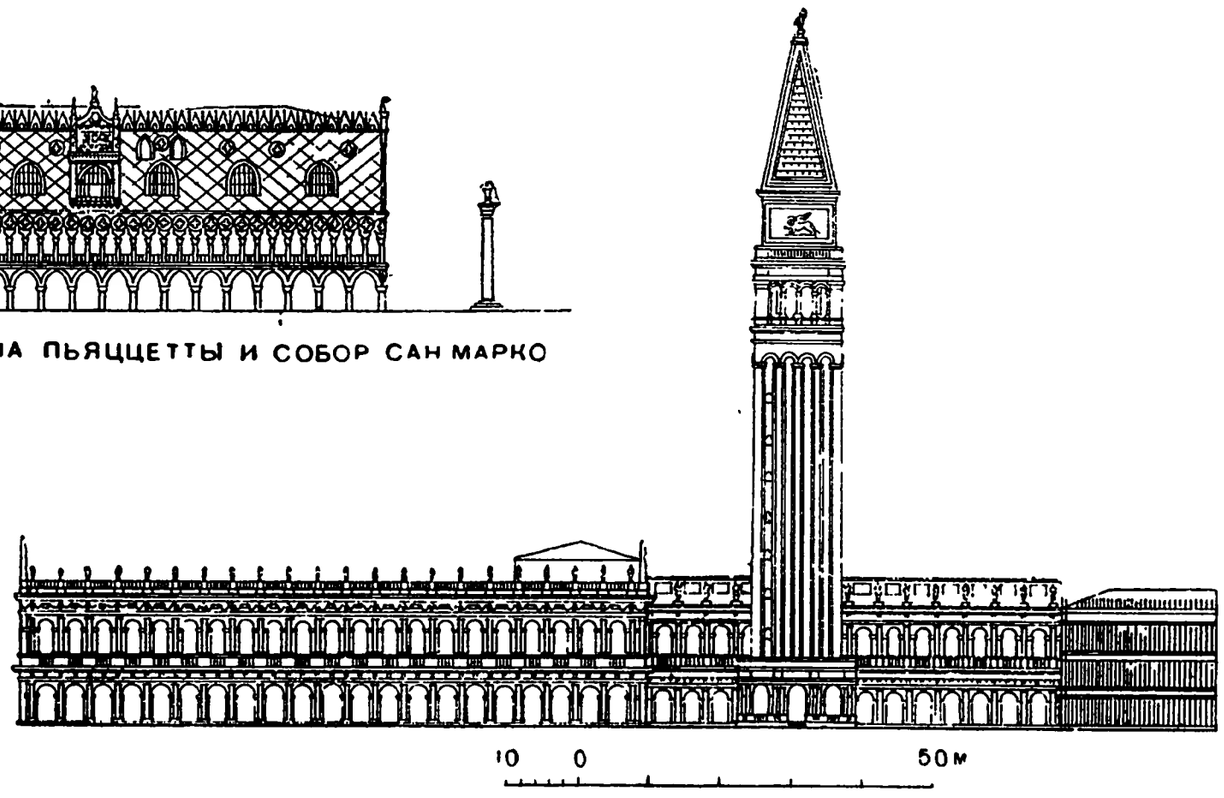
Поднятые на цоколь первый и промежу-



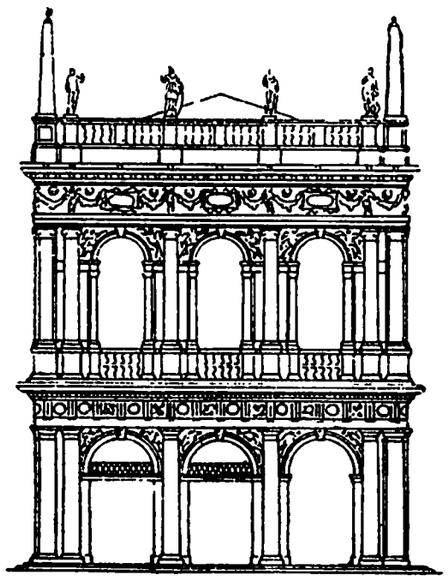
31. Венеция. Площадь Сан Марко и Пьяццетта



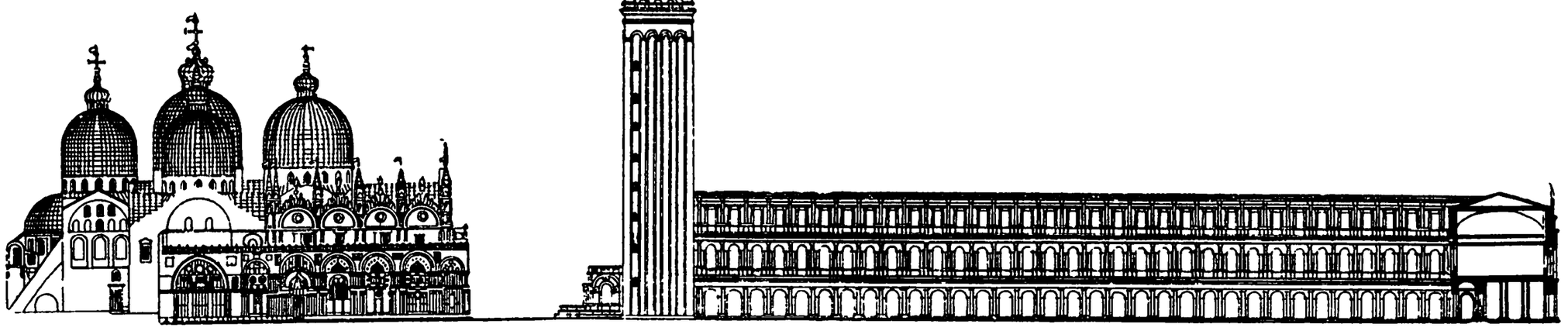
ВОСТОЧНАЯ СТОРОНА ПЬЯЦЦЕТТЫ И СОБОР САН МАРКО



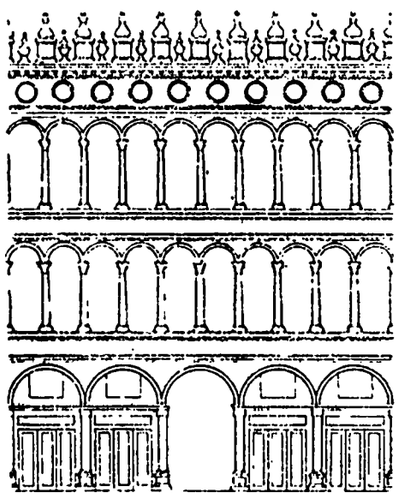
ЗАПАДНАЯ СТОРОНА ПЬЯЦЦЕТТЫ И КАМПАНИЛА



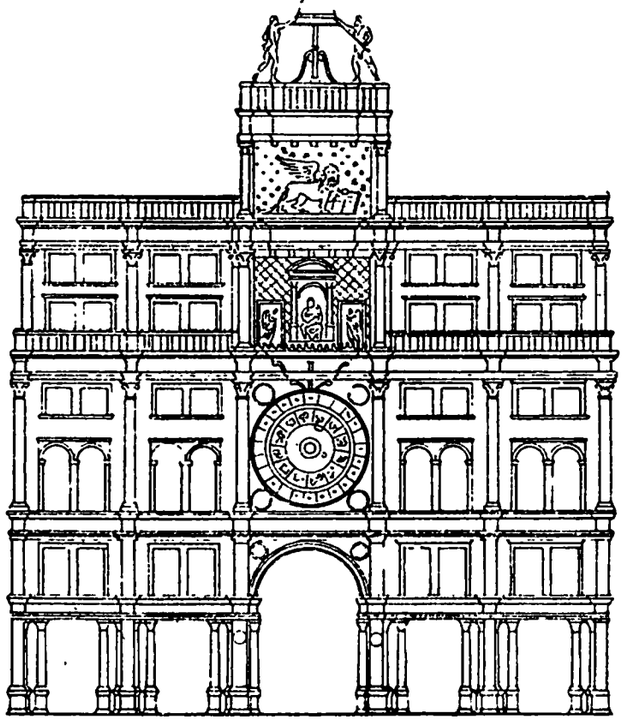
ЮЖНЫЙ ФАСАД БИБЛИОТЕКИ САН МАРКО



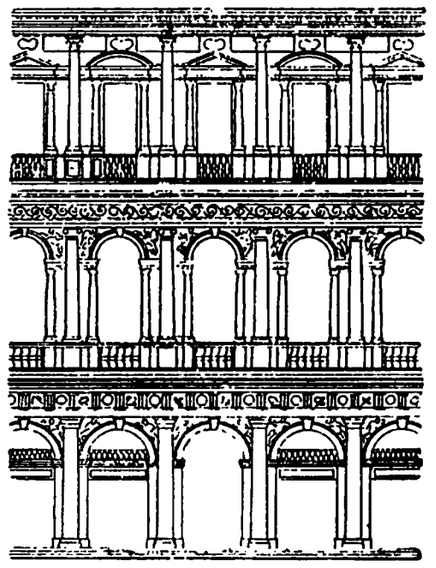
СОБОР САН МАРКО, КАМПАНИЛА И НОВЫЕ ПРОКУРАЦИЙ



СТАРЫЕ ПРОКУРАЦИИ ФРАГМЕНТ ФАСАДА



ОРОЛОДЖИО



НОВЫЕ ПРОКУРАЦИИ ФРАГМЕНТ ФАСАДА

32. Венеция. Сооружения на площади Сан Марко

33. Венеция. Набережная у Пьяццетты. Слева направо — Дзекка, Библиотека Сан Марко, Дворец Дожей, здание тюрьмы

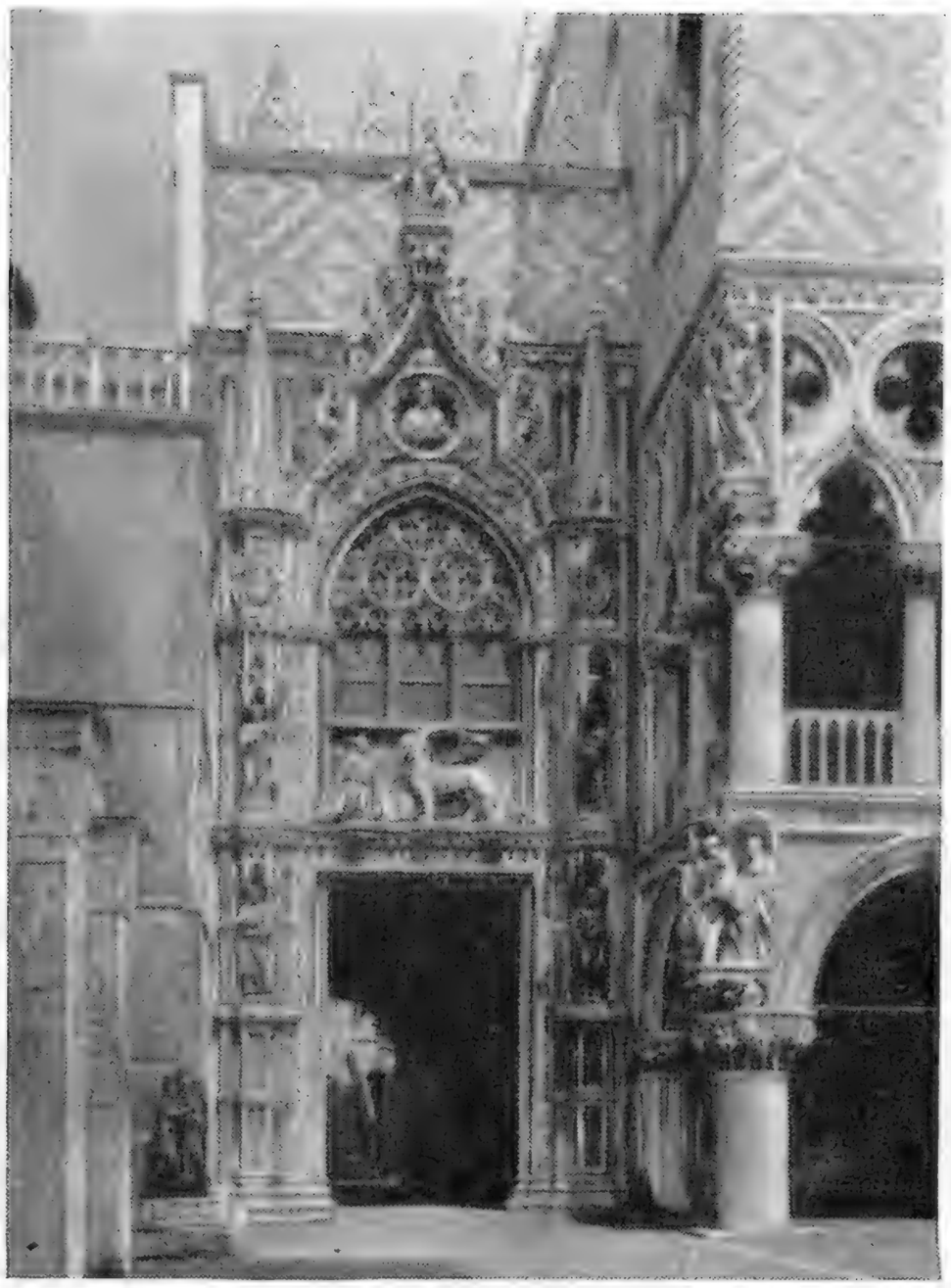
точный (служебный) этажи объединены сильной рустованной кладкой, образующей нижний ярус главного и дворового фасадов. Следующие этажи (приемным залам в них соответствуют два этажа жилых помещений) выражены на главном фасаде двумя ярусами трехчетвертных колонн ионического и композитного ордера. Богатая пластика, подчеркнутый ритм расставленных попарно колонн и широкие арочные окна с балконами придают зданию исключительное великолепие.

Выделение центральной входной лоджии, пирамидальная лестница, гостеприимно спускающаяся к воде, соотношение суженных простенков и расширенных проемов — все это специфично для венецианской дворцовой архитектуры XVI в.

Сансовино отнюдь не ограничивался дворцами. И хотя его прижизненная слава была связана в большей мере со скульптурой (в которой его роль сравнивали с ролью Тициана в живописи), основной заслугой Сансовино является завершение центрального ансамбля города (рис. 31—33).

Реконструкция примыкающей к Дворцу Дожей территории, между площадью Сан Марко и пристанью, началась в 1537 г. строительством сразу трех сооружений — Дзекки, новой Библиотеки (на месте хлебных амбаров) и Лоджетты (на месте разрушенной молнией постройки у подножья кампанилы). Сансовино, верно оценив возможности расширения и завершения площади Сан Марко, начал сносить хаотическую застройку, отделявшую ее от лагуны, создав затем на этом месте очаровательную Пьяццетту.

Тем самым он открыл великолепные возможности для организации излюбленных венецианцами празднеств и торжественных государственных церемоний, утверждавших могущество Венецианской республики и разыгрывавшихся на воде, перед Дворцом Дожей и у собора. Северный фасад Библиотеки предопределил третью сто-



34. Венеция. Порта делла Карта, с 1438 г. Дж. Бон и Б. Бон Старший

рону и общую форму площади Сан Марко, законченную затем строительством Новых Прокураций (см. стр. 289 и рис. 42) и зданием на западной стороне (1810 г.). Флагштоки, установленные в 1505 г. А. Леопарди и мраморное мощение составляют существенный элемент этого грандиозного откры-

35. Венеция. Библиотека Сан Марко, начата в 1536 г. Я. Сансовино, главный зал

того зала (длина 175 *м*, ширина 56—82 *м*), ставшего центром общественной жизни Венеции и обращенного к фантастически богатому пятиарочному фасаду собора.

Библиотека Сан Марко (рис. 35, 36), предназначенная для собрания книг и рукописей, подаренного в 1468 г. Венецианской республике кардиналом Биссарионом, — длинное (около 80 *м*) здание, целиком выполненное из белого мрамора. Оно лишено собственного композиционного центра. Его фасад представляет собой двухъярусную ордерную аркаду (с трехчетвертными колоннами тосканского ордера внизу и ионического — вверху), необычайно богатую по пластике и светотени. Нижняя аркада образует глубокую, в полкорпуса ширины лоджию. За ней находится ряд торговых помещений и вход в библиотеку, отмеченный кариатидами. Торжественная лестница в середине здания ведет на второй этаж, в вестибюль (отделанный позднее Скамоцци) и через него в главный зал библиотеки.

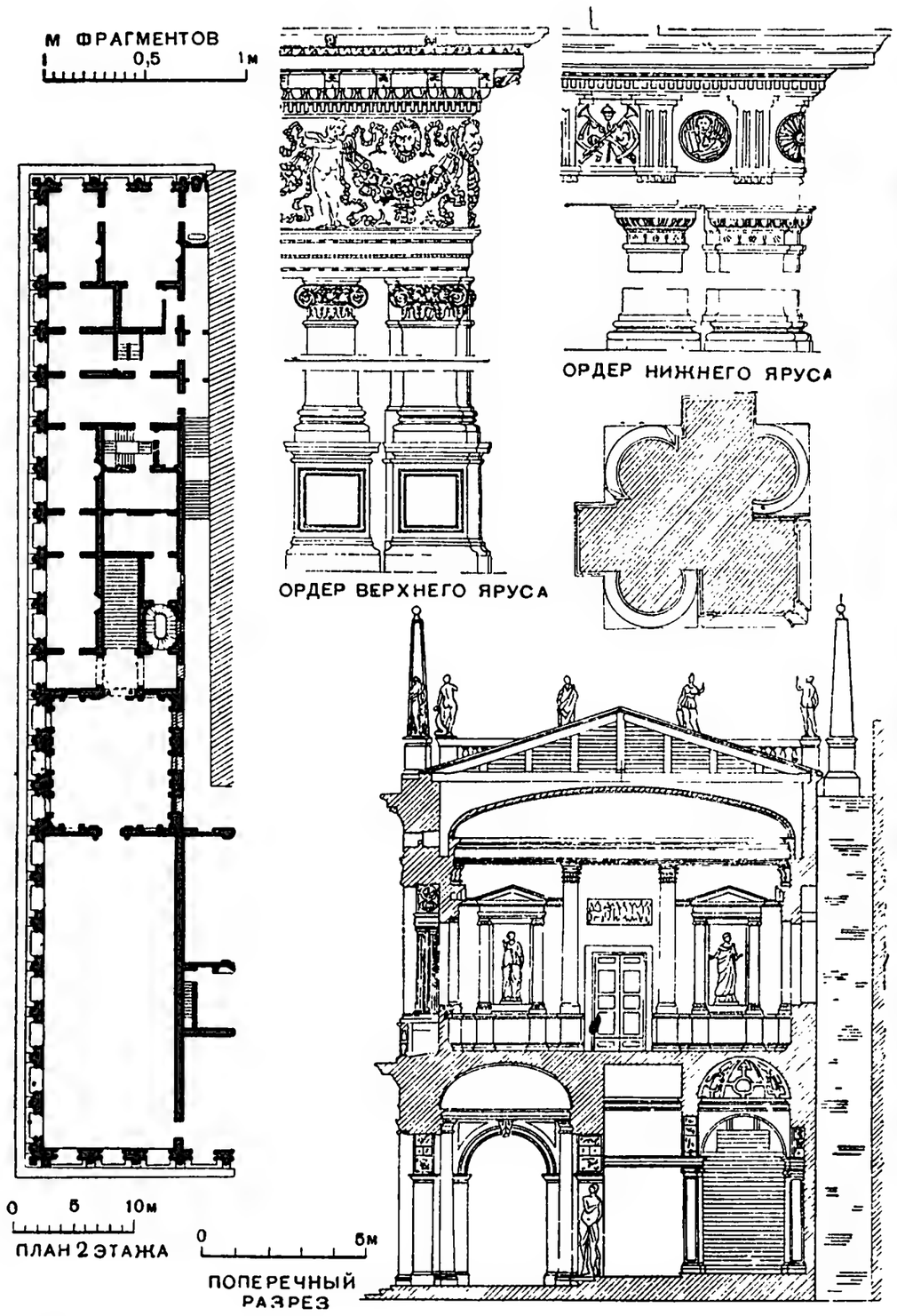
Сансовино попытался применить в зале новую конструкцию подвесного сводчатого потолка, выполнив его из кирпича, но свод и часть стены обрушились (1545 г.). Существующий эллиптический свод, украшенный живописью Тициана и Веронезе, выполнен из стукка.

Арочные проемы второго этажа, воспринимающиеся в совокупности как сплошная галерея, опираются на сдвоенные ионические колонны, развивающие пластику фасада в глубину. Благодаря этому вся толща стены участвует в формировании внешнего облика сооружения. Высокий триглифный фриз между этажами и еще более развитый, покрытый рельефами фриз верхнего антаблемента, скрывающий за собой третий этаж здания с подсобными помещениями и увенчанный богатым карнизом с балюстрадой и скульптурами, объединяют оба яруса библиотеки в целостную композицию, непревзойденную по праздничному великолепию и торжественности.

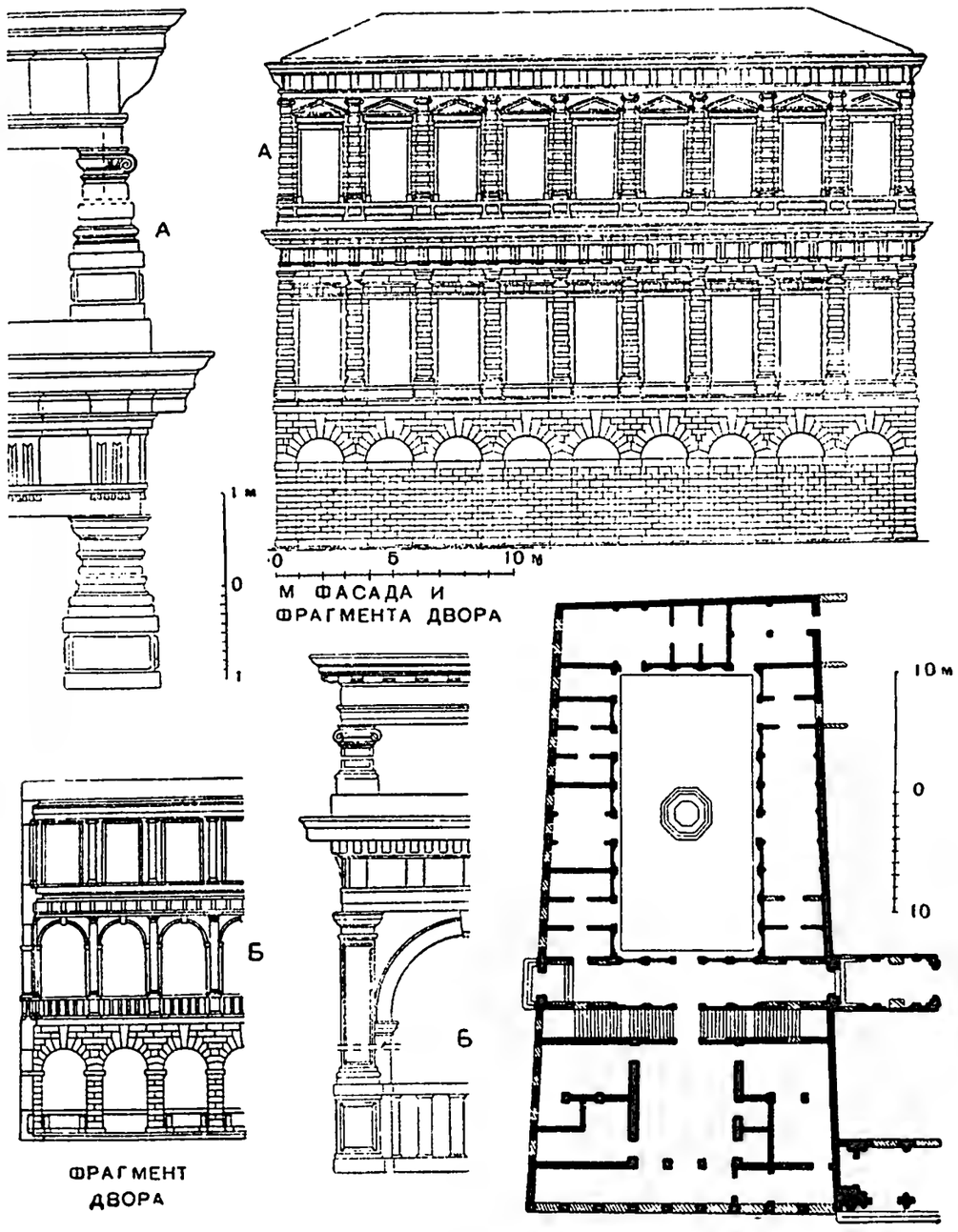
У подножья кампанилы Сан Марко мастер возвел богато украшенную скульптурой Лоджетту, связывающую средневековую по характеру башню с позднейшими сооружениями ансамбля (Лоджетта была

→

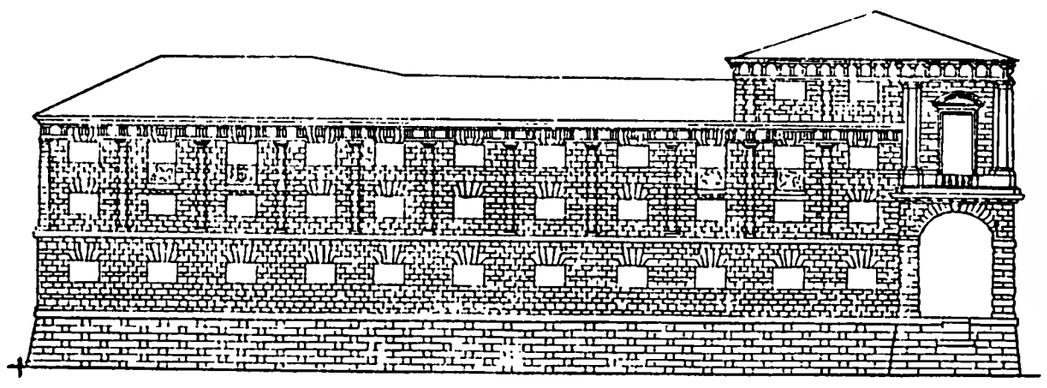
36. Венеция. Библиотека Сан Марко. Вверху — ее чертежи и торцовый фасад, внизу — библиотека и Лоджетта. Я. Сансовино

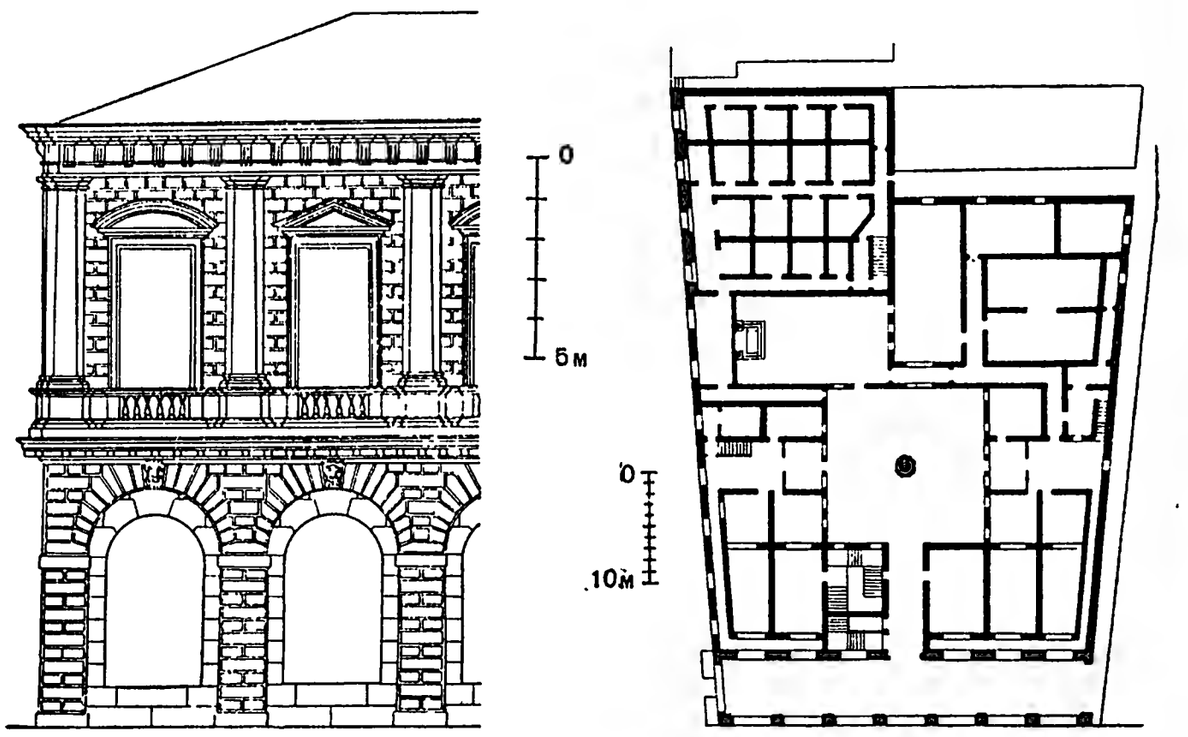

М ФРАГМЕНТОВ
0,5
1м
ОРДЕР ВЕРХНЕГО ЯРУСА
ОРДЕР НИЖНЕГО ЯРУСА
0 5 10м
ПЛАН 2 ЭТАЖА
0 5м
ПОПЕРЕЧНЫЙ РАЗРЕЗ

37. Венеция. Дзекка (монетный двор), начата в 1536 г. Сансовино. Впоследствии внутренний двор был перекрыт, а аркада фасада раскрыта

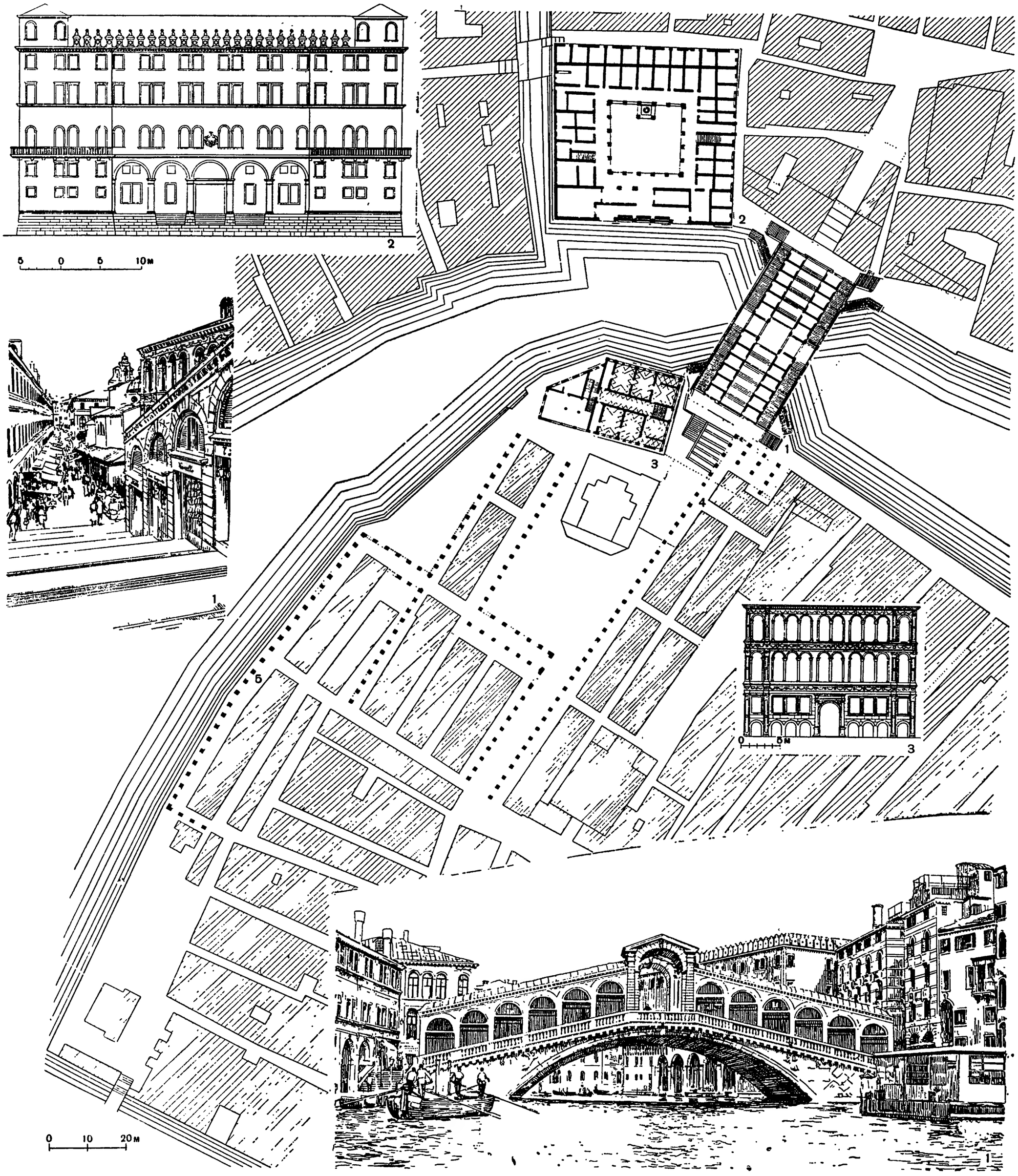


разрушена при падении кампанилы в 1902 г.; в 1911 г. оба сооружения были восстановлены). Во время общественных церемоний и празднеств несколько приподнятая над уровнем площади терраса Лоджетты служила трибуной для венецианских нобилей. Расположенное на стыке площади Сан Марко и Пьяцетты это маленькое сооружение с беломраморным фасадом с высоким аттиком, покрытым рельефами и увенчанным балюстрадой, составляет важный элемент блистательного ансамбля венецианского центра.





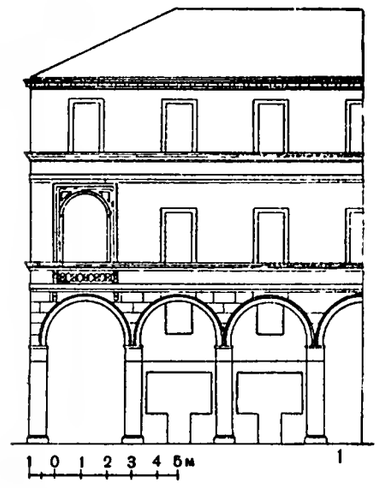
38. Венеция. Тюрьма, с 1563 г. Рускони, с 1589 г. А. да Понте. План, западный фасад и фрагмент южного; Мост вздохов



39. Венеция. Торговый центр у моста Риальто

1 — мост Риальто; *2* — Фондакко деи Тедески, перестройка 1505 г. Скарпаньино и др.; *3* — палаццо деи Камерленги; *4* — Старые торговые ряды — Фаббрике Веккие, с 1520 г., Скарпаньино; *5* — Новые торговые ряды — Фа ббрикке Нуове, 1552 — 1555 гг., Сансовино

40. Венеция. Мост Риальто, с 1588—1592 гг.



41. Венеция. *1, 2*—Старые и Новые торговые ряды у моста Риальто

Расположенная позади библиотеки рядом с ее торцевым фасадом Дзекка (монетный двор) отличается более замкнутым, почти суровым внешним обликом. Ядро здания составляет двор, который служит в первом этаже единственным средством связи между окружающими его помещениями, занимающими всю глубину корпусов (рис. 37). Здание выполнено из серого мрамора. Пластика стен осложнена рустом и оконными наличниками, венчания которых тяжелы и спорят с легкой горизонталью лежащего выше тонкого архитрава. Сильно выступающий карниз второго этажа, по-видимому, должен был венчать все здание (третий этаж надстроен позднее, но еще при жизни Сансовино); сейчас он лишает цельности композицию фасада, перегруженного деталями.

Примечательна свобода, с которой этажи Дзекки, более низкие, чем этажи библиотеки, примыкают к последним, подчеркивая различие в назначении и внешнем облике сооружений (см. рис. 36).

Во второй половине XVI в. в Венеции работали архитекторы Рускони, Антонио да Понте, Скамоцци и Палладио.

Рускони (ок. 1520—1587 гг.) начал в 1563 г. строительство тюрьмы, поставленной на набережной деи Скьявони и отделенной от Дворца Дожей лишь узким каналом (рис. 33, 38). Ядро здания составляли ряды одиночных камер, настоящих каменных мешков, отделенных от наружных стен коридором, не оставлявшим узникам никакого общения с внешним миром. Суровый фасад из серого мрамора был выполнен А. да Понте уже после смерти Рускони.

Антонио да Понте (1512—1597 гг.) принадлежит завершение торгового центра Венеции, где он построил каменный мост Риальто (1588—1592 гг.), однопролетная арка которого обрамлена двумя рядами лавок (рис. 40).

Винченцо Скамоцци, автор теоретических трактатов, был в то же время последним крупным архитектором чинквеченто в Венеции.

Винченцо Скамоцци (1552—1616 гг.)—сын архитектора Джованни Скамоцци. В Виченце им построены многочисленные дворцы, в том числе Порта (1592 г.) и Триссино (1592 г.); он достраивал театр Олимпико, Палладио (1585 г.) и др. В Венеции Скамоцци строил Новые Прокурации (начаты в 1584 г.), дворцы Городского Совета (1558 г.), Контарини (1606 г.) и др., выполнил интерьеры во Дворце Дожей (1586 г.), проекты моста Риальто (1587 г.). Он завершал строительство и отделку помещений Библиотеки Сансовино (1597 г.), участвовал в окончании фасада церкви

Сан Джорджо Маджоре (1601 г.) и др. Им построены виллы Верлато близ Виченцы (1574 г.), Пизани около Лониго (1576 г.), Тревизан на Пьяве (1609 г.) и др. Его деятельность распространялась также на другие города Италии: Падуя — церковь Сан Гаэтано (1586 г.); Бергамо — палаццо Публико (1611 г.); Генуя — дворец Раваскьери (1611 г.); Саббионета — герцогский дворец, ратуша и театр (1588 г.; рис. 43).

Скамоцци побывал также в Венгрии, Моравии, Силезии, Австрии и других государствах, проектировал в Польше дворцы для герцога Сбарас (1604 г.), в Богемии собор в Зальцбурге (1611 г.), во Франции укрепления Нанси и др.

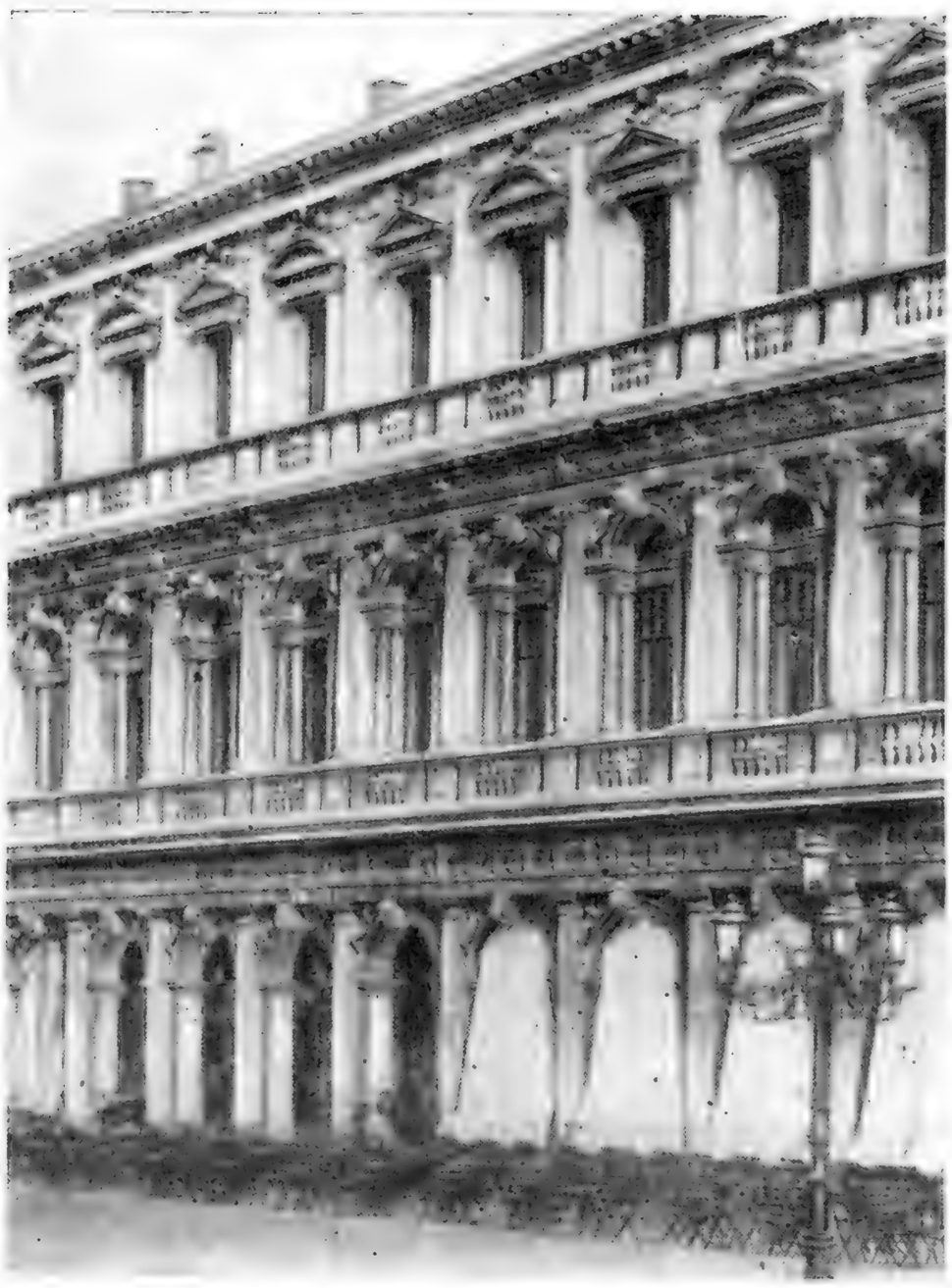
Скамоцци принимал участие в ряде фортификационных и инженерных работ (закладка крепости Пальма, 1593 г.; проект моста через Пьяве).

Результат изучения и зарисовок античных памятников (путешествие в Рим и Неаполь в 1577—1581 гг.) опубликованы Скамоцци в 1581 г. в книге «Беседы о римских древностях».

Заключением его деятельности был теоретический трактат «Общие понятия архитектуры», изданный в Венеции (1615 г.).

43. Саббионета. Театр (вверху) и ратуша, 1588 г. Скамоцци

Ранним сооружениям Скамоцци свойственны известная сухость форм и стремление к плоскостной трактовке фасада (вилла Верлато близ Виченцы). Но важнейшее венецианское произведение Скамоцци — Новые Прокурации (1584 г.), где он выстроил 17 арок (остальные заканчивал его ученик Лонгена), построено в духе Сансовино (рис. 42). В основу этой композиции Скамоцци положил сильный ритм и богатую пластику арочных портиков Библиотеки. Включив в композицию третий этаж, он непринужденно и убедительно разрешил проблему примыкания трехэтажных Прокураций к Библиотеке, облегчив венчающий карниз и тонко учтя, что стык зданий отчасти скрыт кампанилой. Таким путем ему удалось хорошо связать оба здания с ансамблем площади Сан Марко.



42. Венеция. Новые Прокурации, 1584—1640 гг. Скамоцци, закончил Лонгена

Хотя по времени Скамоцци и является последним крупным архитектором эпохи Возрождения, но ее подлинным завершителем был **Палладио** — самый глубокий и своеобразный мастер северо-итальянской архитектуры середины XVI столетия.

Андреа делла Гондола, прозванный Палладио (1508—1580 гг.), родился в Падуе. Мальчиком начал работать в мастерской резчиков по камню. В 1524 г. переселился в Виченцу, где вступил в цех каменщиков и с помощью вичентийского гуманиста, мецената и архитектора-дилетанта Триссино начал изучать архитектуру. Ездил в Верону (1538—1540 гг.), в Рим (трижды, с 1541 по 1547 г., затем в 1550 и 1554 гг.) и другие города, где обмерял античные памятники и современные сооружения и выполнил киворий в церкви римской больницы Сан Спирито. Начал непосредственно заниматься архитектурой, участвуя в строительстве задуманной Триссино виллы Криколи (1537 г.) и строя виллу Годи в Лонедо (1540 г.).

Первая самостоятельная работа Палладио, принесшая ему известность — Базилика в Виченце (проект перестройки — 1546 г., утверждение модели и начало строительства — 1549 г.). К 1549—1553 гг. относятся замыслы многих его позднейших построек. С 1548 г. работал с Д. Барбаро над комментариями к Витрувию. С 1558 г. Палладио начал свою деятельность в Венеции, откуда постоянно наезжал в Виченцу.

Палладио построены дворцы: Кьерикати (с 1550 г.), Порто-Коллеони (около 1550 г.), Тьене (1550—1551 гг.), Изеппо да Порто (1552 г.), Вальмарана (1566 г.), Порто-Барбарано (1570 г.), Порто — позднее Бреганце (1571 г., неокончено) в Виченце; дель Торро в Вероне (1551 г.), Антонини в Удине (1556 г.); виллы (кроме указанных выше): Черато, Муццани около Пизы, Ангарано около Бассано (1548 г., разрушена), Тьене в Квинто (нач. до 1550 г.), Ротонда в Виченце (с 1551 г., заканчивалась Скамоцци в 1580—1591 гг.), Пьовене в Лонедо, Триссино в Меледо (проект 1553 г., почти не сохранилась), Пизани около Монтаньяно (1553 г.), Муццани в Ретторголе (не сохранилась) и Дзено в Чессальто (начаты в 1559 г.), Коголло (проект 1560 г.), Тьене в Чиконье (около 1560 г.), Сарачено в Финале, Эмо в Фанцоло, Фоскари в Мальконтента, Рипета около Кампильи, Мочениго в Марокко (около 1560 г., последние две разрушены), Пойяна в Пойяна Маджоре, Пизани в Баньоло (1561 г., перестроена), Сарего в Санта София близ Вероны (1562 г., сильно перестроена), Сарего в Миега, Вальмарана в Лизьере, Корнаро в Пьомбино (1564 г.), Бадоэр во Фратта Полезина (1565 г.), Барбаро в Мазере близ Виченцы (1560—1570 гг.), Рагона в Гиццоле.

Культовые постройки Палладио: монастырь делла Карита (1560 г.), церковь Сан Франческо делла Винья (фасад, 1562—1570 гг.), монастырь и церковь Сан Джорджо Маджоре (1565—1610 гг.) и церковь иль Реденторе (1576 г.) в Венеции; церковь виллы Барбаро в Мазере (около 1580 г.).

Кроме того, Палладио построены: Лоджия дель Капитанио (1571 г.) и театр Олимпико в Виченце (1580—1585 гг.), проект которого был разработан, по-видимому, для Олимпийской академии, основанной в Виченце Палладио, а также мосты — деревянный через р. Чизмоне около Бассано (1567 г., разрушен в 1944 г.) и каменный через р. Бакильоне.

Палладио приписываются: так называемый Дом Палладио (1566 г.), лоджия Вальмарана в саду Сальви (построена после 1580 г.), вилла Торньери и церковь Санта Мария Нуова в Виченце, вилла Порто в Ванчимульо. Ряд неосуществленных проектов Палладио воспроизведен в его трактате.

Литературные работы Палладио: «Римские древности» (1554 г.); участие и, возможно, руководство составлением комментария к Витрувию, изданному Даниеле Барбаро (1556 г.), и главные рисунки в этом издании; «Четыре книги об архитектуре» (издано в 1570 г. в Венеции, многократно переиздавалось не только в Италии, но и в большинстве европейских стран); комментарии античных авторов — Полибия (не сохранился), Юлия Цезаря (1575 г.).

Большое архитектурное наследие Палладио и написанный им трактат оказали впоследствии (особенно в XVIII и в начале XIX вв.) глубокое влияние на многие поколения архитекторов в ряде европейских стран. Но несмотря на обширную литературу, посвященную Палладио, его творчество до сих пор не получило бесспорного освещения. Более того, расхождения в оценке мастера не уменьшаются, но скорее возрастают. Так, если в начале текущего столетия большинство авторов рассматривало Палладио как основного представителя Высокого Возрождения в Северной Италии, расходясь лишь в оценке некоторых отступлений мастера от «классического» стиля Браманте, — то теперь в нем видят и представителя раннего барокко, и строгого классика-археолога, преданного задаче возрождения античности, и типичного представителя маньеризма, и зачинателя европейского классицизма.

Для истолкования творчества Палладио необходимо прежде всего иметь в виду, что он формировался, с одной стороны соприкасаясь с сильнейшими архитекторами своего времени, работавшими в Северной Италии, а с другой — с образованными гуманистами Виченцы, не только входившей в состав Венецианской республики, но и тесно связанной с ней материально и духовно. Уже с самого начала Палладио приобщился к насыщенной культурной жизни Венеции и к ее многообразным художественным интересам. Таким образом, он оказался как нельзя лучше подготовленным к вставшей перед ним впоследствии задаче — создания в дворцах и виллах идеальной архитектурной среды для полнокровной и многогранной жизни общественной верхушки Венецианской республики.

Венеция того времени (1540-е годы) еще сохраняла значение мирового торгового и

культурного центра, но ее первенствующее место в Европе было поколеблено. Общественные верхи республики по-прежнему славились роскошью и праздничностью своего быта, многообразием художественных и интеллектуальных интересов, утонченностью вкусов.

Однако сокращение морской торговли и падение политического могущества глубоко сказывалось на мировоззрении. Сменив деятельную жизнь предприимчивых купцов, моряков и воинов на неторопливый, полный досуга быт феодала-помещика, любителя искусств и дилетанта — господствующие слои венецианского общества теряли веру, а вместе с тем и интерес к будущему, которое не сулило радужных перспектив. В этих условиях становится понятным, что в центре интенсивной духовной жизни венецианских гуманистов оказались искусства и наука, а эстетическая мысль, в значительной мере связанная с процветавшей здесь музыкой, обратилась к исследованию гармонии, пропорций и других внеисторических «вечных» закономерностей.

Те же тенденции проявились и у Палладио, который, подобно своим предшественникам, искал ответ на волновавшие его архитектурные проблемы в античном зодчестве, но видел его уже в ином свете. Для Браманте, как и для Альберти[1], античные сооружения были замечательными, но не единственными достойными изучения образцами, с которыми можно было сравняться, которые можно было даже превзойти. Словом для них это было историческое наследие, от которого должна была отталкиваться архитектура, опирающаяся в своем развитии прежде всего на собственный опыт и разумение зодчих. Для Палладио же античные памятники были идеальным воплощением извечных законов зодчества. Античная архитектура приобретала в его глазах не историческое, но абсолютное, качественное значение, а ее ордерная система (роль которой в итальянском зодчестве неуклонно возрастала на протяжении предшествовавших 120 лет) стала для Палладио исходной формулой всякой архитектурной композиции, всеобщей основой архитектурного мышления. Это не значит, что ордерные формы имели для Палладио лишь декоративный смысл. Напротив, понимая архитектуру во всем ее сложном многообразии и уделяя большое внимание ее практическому назначению и материальной сущности[2], он и в ордере никогда не забывал исходную тектоническую семантику, определявшую форму отдельных элементов и связывавшую их в целостную систему. Именно поэтому Палладио никогда не усложнял, но чаще упрощал ордерные формы, подчеркивая их основной статический смысл. Более того, Палладио — и в этом его отличие от предшественников — воспринимал эту систему как наилучшую формулу для художественного истолкования всякого сооружения, всякого строительного организма.

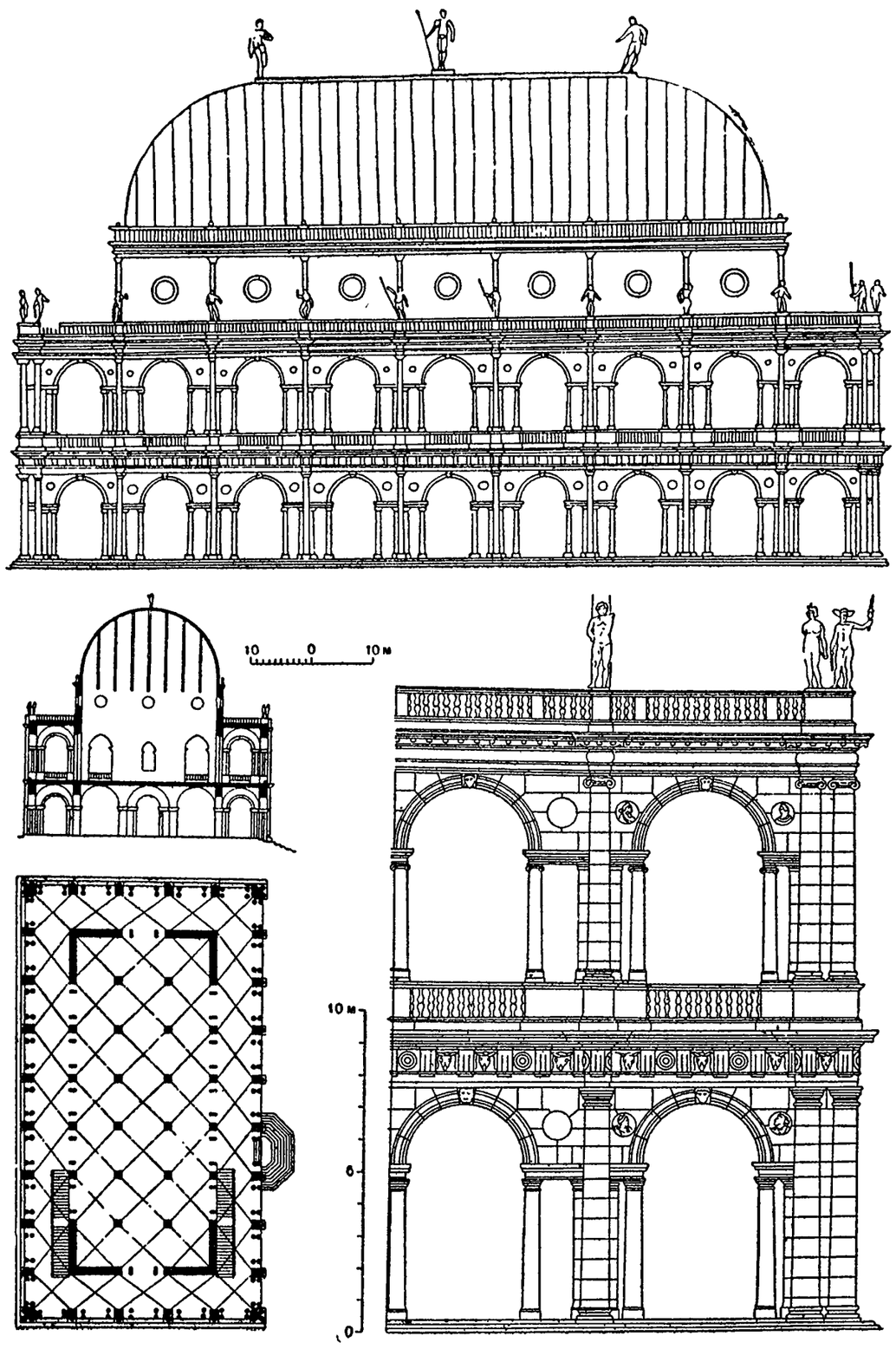
Так, он неизменно прибегал к ордеру для осмысления другой тектонической системы — стены. При этом Палладио не только подчеркивал условный, переносный смысл привлеченных им ордерных форм, тем самым реалистически указывая на основополагающую конструктивную роль стены (этот прием, широко применявшийся и его предшественниками, получил у мастера лишь дальнейшее развитие, см. стр. 354 и след.), Палладио трактовал саму стену не как аморфную массу кладки, но как организованное по законам ордера тело, с основанием, средней несущей частью и венчанием. Можно сказать, что Палладио рассматривал стену как предельно сомкнутый строй колонн.

Творческий метод Палладио и особенности его высоко индивидуального стиля вполне сложились к 35 годам и полностью проявились уже в первом серьезном произведении мастера — Базилике.

Базилика в Виченце, получившая свое античное название от самого Палладио, является завершением более ранней постройки (рис. 44, 45). Ее ядро составляет выстроенное еще в XV в. палаццо делла Радзоне (ратуша), включавшее огромный зал (52×21 *м*), расположенный над сводчатой лоджией. Палаццо не было закончено и в конце XV в. начало разрушаться. Необходимость придать главному общественному зданию достойный внешний облик стояла в центре внимания всего города и полностью захватила начинавшего мастера. Работая

[1] См. А. Г. Габричевский, Альберти-архитектор — в кн.: Л. Б. Альберти. Десять книг о зодчестве. Т. 2, М., 1937, стр. 232—233.

[2] Такое понимание архитектуры, как и высокая оценка античного наследия, несомненно укрепились у Палладио в процессе глубокого изучения не только древних сооружений, но и Витрувия.



44. Виченца. Базилика, 1549 г. Палладио

в мастерской архитектора-скульптора Джованни да Педемуро, куда обращались для выполнения своих моделей архитекторы, приглашавшиеся в Виченцу в связи с перестройкой Базилики, Палладио, по-видимому, уже с 1538 г. приобщился к этой увлекательной работе: его модель, выполненная к проекту, представленному в 1546 г., была принята после того, как были отвергнуты советы и предложения таких крупных мастеров, как Скарпаньино (1532 г.), Сансовино (1536 и 1538 гг.), Серлио (1539 г.), Санмикели (1541 и 1542 гг.) и Джулио Романо (1542 г.).

Окружив ядро старой ратуши галереями в виде двухъярусной ордерной аркады, Палладио придал зданию серьезную величавость и в то же время доступный, открытый характер общественного сооружения, тем самым соединив и развив два архитектурных качества, до того встречавшихся раздельно, либо в строгих ордерных фасадах палаццо, либо в более интимных лоджиях их внутренних дворов.

Трехпролетная ячейка с аркой посредине, составляющая основу фасадов Базилики,[1] позволила зодчему связаться с шагом опор в старой части ратуши и выявить во внешнем облике здания закономерность его внутреннего строения, в то же время сохранив значительную свободу в разработке наружных галерей.

Своеобразие Базилики выявляется при ее сопоставлении с родственной по композиции библиотекой Сан Марко в Венеции (стр. 284), которая при сравнении выглядит более многословной, перегруженной декором и даже более грузной, тогда как Базилика, более легкая и в то же время неизмеримо более сильная, поражает почти полным отсутствием декора и всеопределяющей ролью тектоники, скупыми средствами которой и создается глубокий и впечатляющий образ сооружения. Ордерная структура не наложена на стену, но пронизывает ее насквозь и развита в глубину посредством удвоения малых колонн по сторонам основных устоев. Благодаря такому проникновению ордера в глубь стены и ее ясному расчленению на отдельные блоки, зритель сразу понимает всю структуру сооружения, в которой нет неработающих элементов, а инертная масса кладки сведена к минимуму (ср. круглые окна в наименее напряженных участках стены по сторонам арок). Материал представляется полностью напряженным, он как бы приобретает особую крепость. Кажется, стукни по нему — и он зазвенит.

Если в венецианской Библиотеке многое кажется изваянным, то в вичентийской Базилике все сложено, построено. Ее детали очень просты и вместе с тем пластичны; лаконичные «кубические» базы ионических колонн подчеркивают серьезность и аскетическую простоту общих форм. Тем более изысканными выглядят на этом фоне немногочисленные, тонко прорисованные детали: капители колонн и архитравы малого ордера, архивольты арок. В строгих, тектонически оправданных формах Базилики достигнута поистине римская монументальность, а вольный размах ее широких арок,

[1] Такая композиция, встречавшаяся и раньше, стала называться «мотив Палладио» (реже — Серлио).

45. Виченца. **Базилика.**

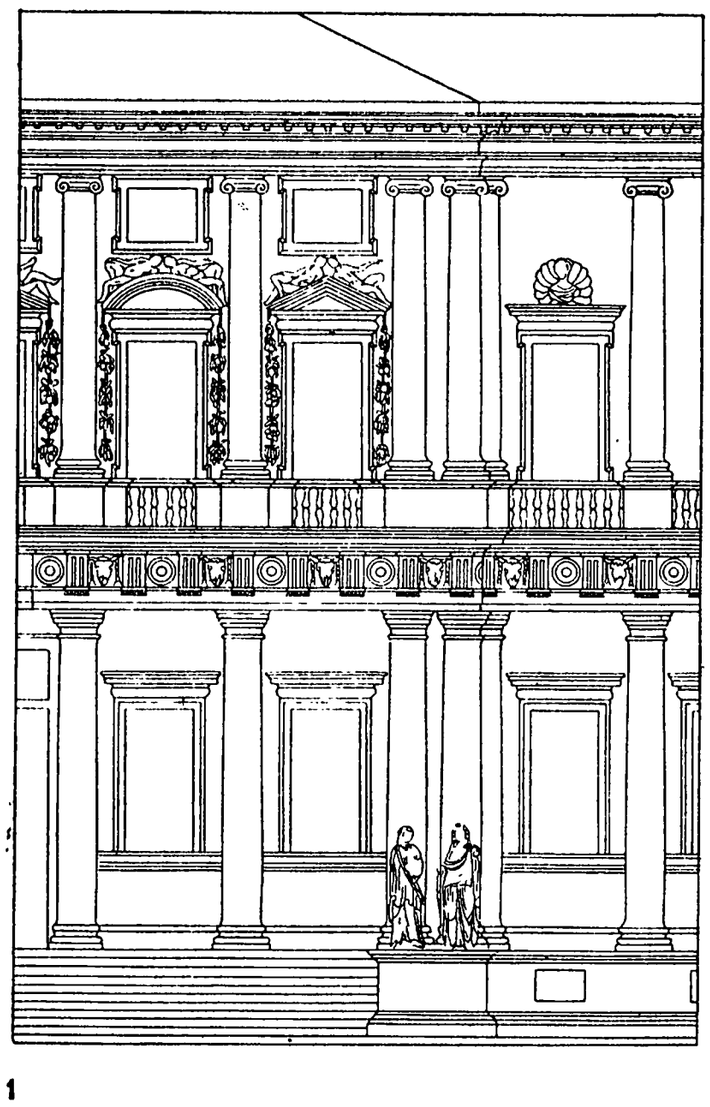
торжественное звучание их усложненного ритма производят впечатление подлинного богатства, не меньше чем роскошный фасад библиотеки Сан Марко. Сужение крайних пролетов зрительно закрепляет углы здания и придает ему завершенность.

После того, как Палладио было поручено строительство Базилики, он был буквально завален заказами. Главное место в исключительно богатом творческом наследии мастера принадлежит дворцам и виллам, построенным за последние тридцать лет его трудолюбивой жизни, без остатка посвященной архитектуре. Это была пора, когда вследствие падения международной торговли Венеции ее купцы стремились обзавестись титулами и, покупая земли в материковых владениях республики (так называемая терраферма), вкладывали освобождавшийся капитал в сельское хозяйство. Здесь они строили многочисленные городские и сельские резиденции, рассчитанные на открытый, праздничный уклад венецианской жизни. Сложившиеся ранее типы дворца и виллы требовали дальнейшей переработки, и Палладио, вслед за Санмикели и Сансовино, сделал в этом направлении решающие шаги. Замкнутая, статически уравновешенная композиция флорентийского дворца кватроченто уступила место более сложной и динамичной, как бы раскрывающейся во времени и пространстве композиции, в которой чередование просторных и тесных, простых и украшенных росписями и лепниной помещений соответствовало глубоко продуманному замыслу и обычно завершалось главными парадными помещениями. Застраивая чаще всего узкие городские участки, Палладио создал новые типы дворцов, композиция ко-

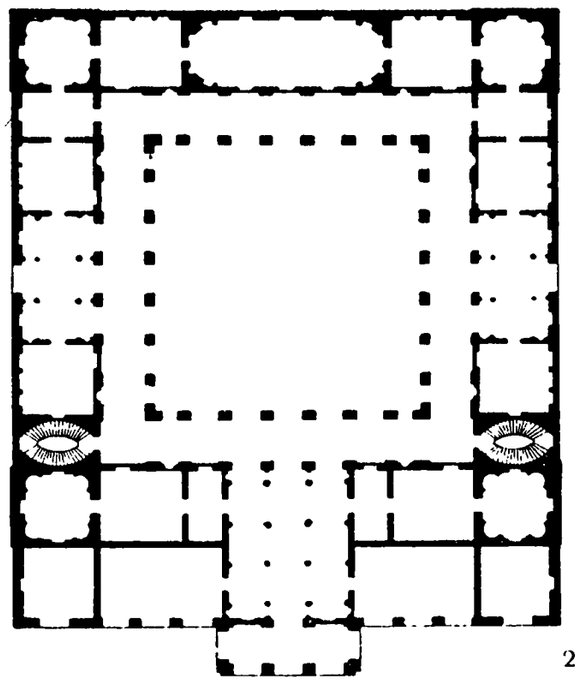
торых (развивая идеи, заложенные мастером в его реконструкции атриумно-перистильного дома Витрувия) развивалась по глубинной оси и включала один, а то и два двора (последний носил служебный характер и был связан с конюшнями).

Сложная взаимосвязь и сопоставление фасада и двора (сменившая их контрастное противопоставление во флорентийских дворцах XV в.) становятся одной из основных тем композиции. При этом главные жилые и парадные помещения были сосредоточены у фронта участка и сами по себе составляли вполне законченную композицию, что свидетельствует о тонком расчете мастера на постепенное осуществление его замыслов, большей частью реализованных лишь частично. Своеобразный ордерный монизм, составлявший основу творческого метода Палладио, неисчерпаемое воображение и виртуозное использование всех средств архитектуры наложили глубоко индивидуальный отпечаток на его творчество в целом и вместе с тем позволили ему бесконечно варьировать исходные композиционные схемы, создав целый ряд неповторимых в своем своеобразии образцов аристократического городского дворца и виллы.

Палаццо Тьене (1550-е гг.) — единственный дворец Палладио, композиция которого приближалась к традиционному флорентийскому типу XV в., с центральным, симметрично обстроенным двором (рис. 46). Но огромные масштабы двора и окружающих его монументальных аркад внесли в традиционную композицию совершенно новые качества. Каре дворца должно было занять целый квартал и выходить на пло-



1



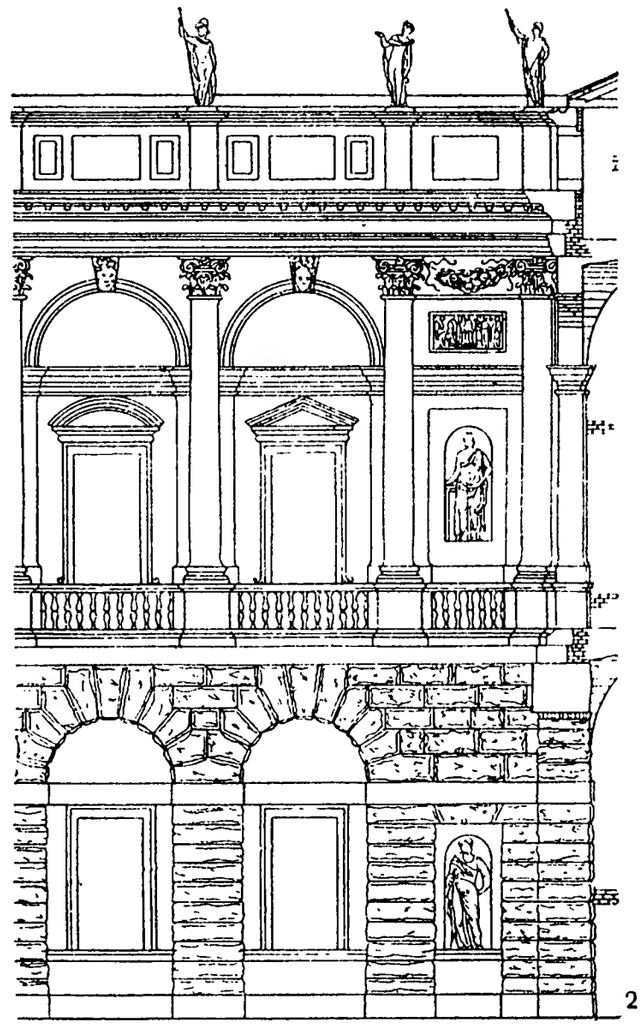
2

10 0 10 м

М ПЛАНОВ И РАЗРЕЗА I

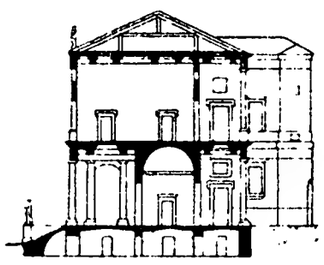
0 10 м

М ФАСАДОВ

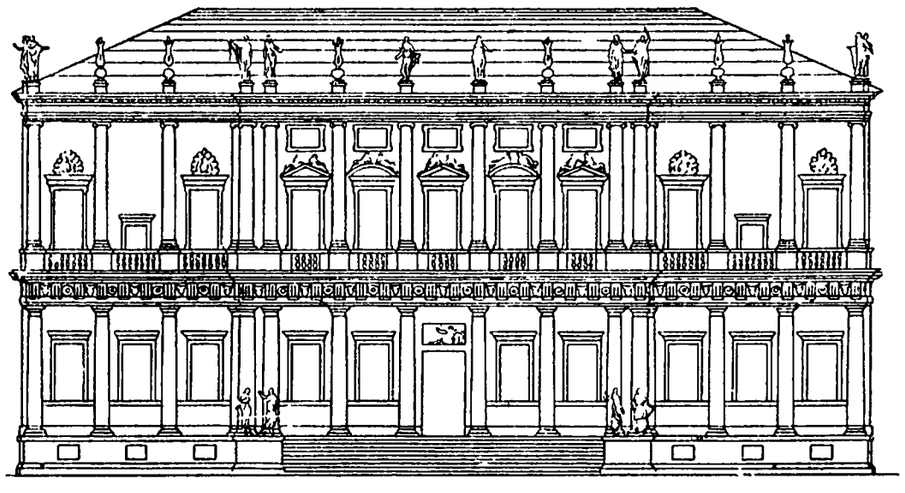


2

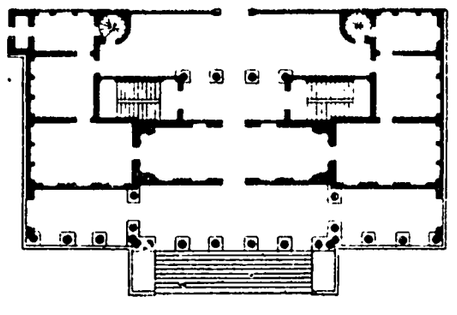
ФРАГМЕНТ ДВОРОВОГО ФАСАДА



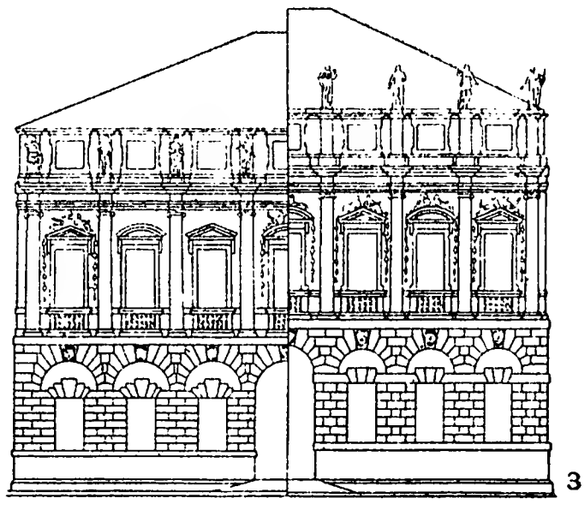
1



1

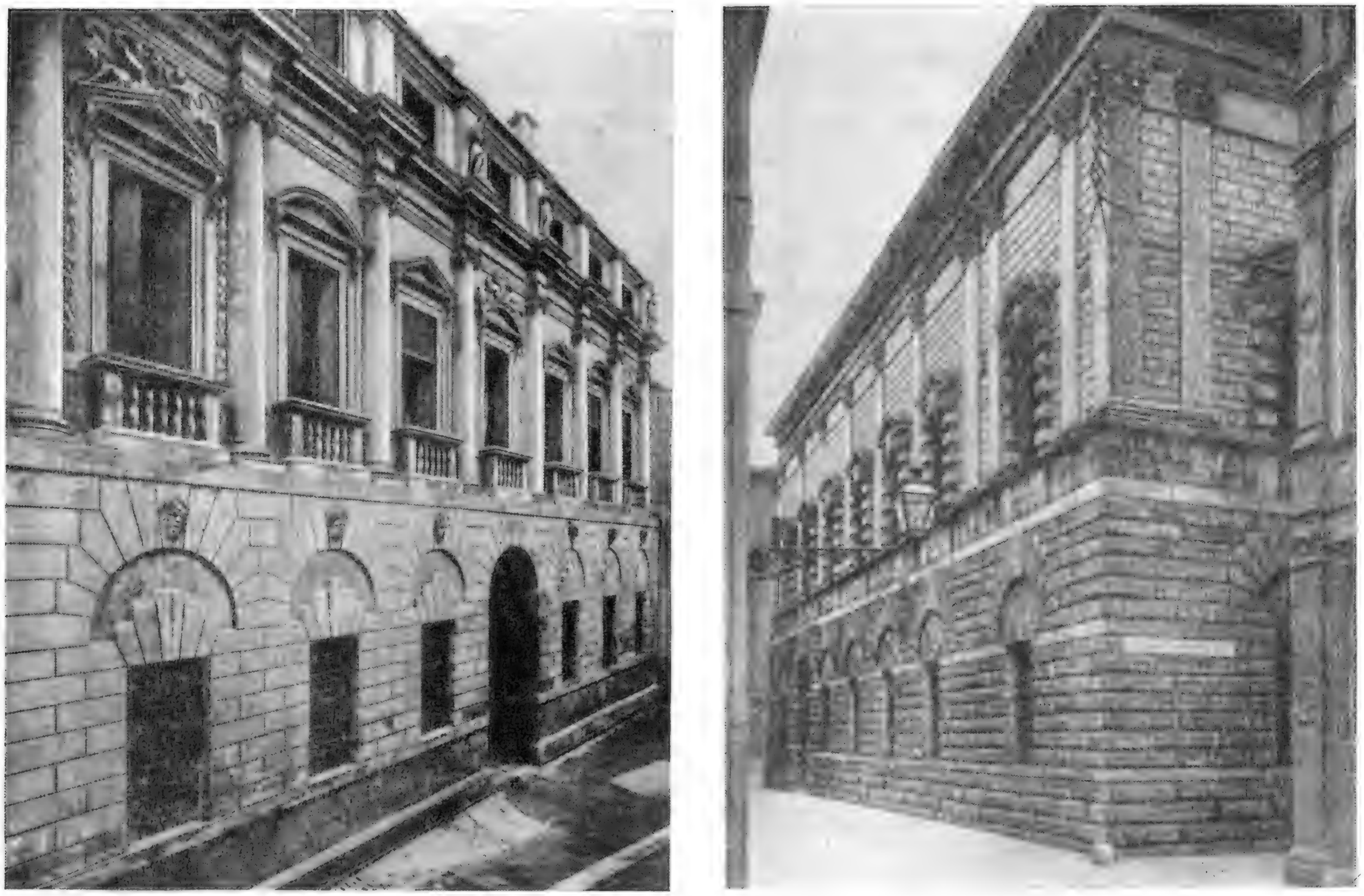


1



3

46. Виченца. Палладио. *1* — палаццо Кьерикати, с 1550 г.; *2* — палаццо Тьене, с 1550 г.; *3* — палаццо Изеппо да Порто, 1552 г. (слева по обмерам Б.Скамоцци, справа — по чертежу Палладио)



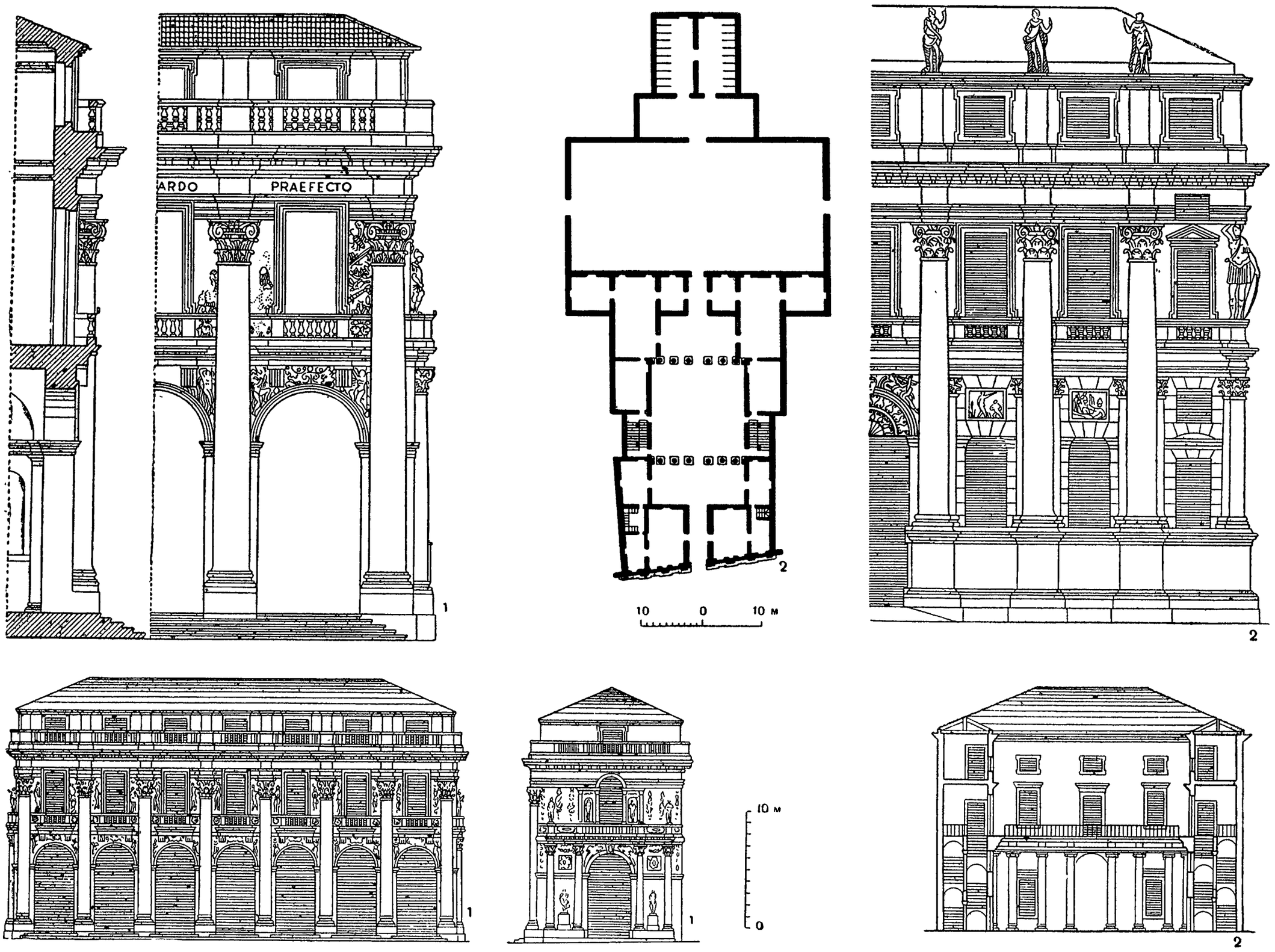
47. Виченца. Палладио. Палаццо Изеппо да Порто. Палаццо Тьене

щадь, куда раскрывались бы сдаваемые внаем помещения для лавок. Осуществленная часть дворца впечатляет своей спокойной силой и суровой замкнутостью (рис. 47).

Палаццо Изеппо да Порто (1552 г.) — характерный пример глубинной композиции Палладио — должно было выходить на две улицы (рис 47). В проекте четко разделены помещения для хозяев и гостей, связываемые парадным двором, окруженным колоннадой большого коринфского ордера. Фасад дворца, как и фасад палаццо Тьене, восходит к римским дворцам начала XVI в., но отличается большей простотой и серьезной сдержанностью.

Глубокий план с двумя дворами был разработан Палладио и для палаццо Вальмарана (1566 г.), заслуживающего особого внимания необычной и смелой композицией фасада (рис. 48, 49). Несмотря на свой плоскостный характер, фасад читается очень хорошо. Сочетание пилястр большого и малого ордера придает зданию крупную масштабность и импозантность, тогда как определяющая тектоническая роль стены красноречиво выявлена ее членениями, откровенно условным характером большого ордера (раскреповки антаблемента) и его отсутствием по углам фасада, смело подчеркнутым плоскостными скульптурами.

Палаццо Кьерикати (проект 1550 г.) — другой пример виртуозного мастерства Палладио (рис. 46, 50). Заказчик расширил свой участок за счет городской земли, примыкающей к площади, и особенности этого расположения предопределили необычную композицию дворца. В соответствии с требованием города Палладио открыл часть первого этажа для общего пользования и, развернув строительный объем здания по фронту неглубокого участка, оставил место для сада и в то же время сумел придать небольшому дворцу импозантный образ общественного соору-



48. Виченца. Палладио. *1* — палаццо дель Капитанио, 1576 г., фрагменты разреза, главного фасада, его вид по проекту и торцовый фасад; *2* — палаццо Вальмарана, 1566 г., план, часть фасада и разрез по двору

жения (ныне здесь закономерно разместился городской музей).

Небольшой объем дворца занят парадными помещениями, анфилады которых завершаются большим залом на втором этаже. Этот зал — самое глубокое помещение всего здания — выходит одной стеной на фасад, остальной фронт которого занят лоджиями. Крупная масштабность строгого по деталям ордера, сильная светотень лоджий, пластика колонн, оригинально сдвоенных по углам, скульптуры по сторонам широкой лестницы и над карнизом — все это придает фасаду богатый и торжественный облик.

Два яруса ордеров применены Палладио и на фасаде палаццо Порто — Барбарано. Но здесь в сочетании со стеной и богатым декором они создают более интимный и изысканный образ городского дома (рис. 49).

Палаццо или лоджия дель Капитанио, расположенное напротив виченцийской Базилики, — позднее произведение Палладио (рис. 48, 51). Это — общественное сооружение традиционного для Северной Италии типа с лоджией внизу и залом наверху. Окончание строительства здания совпало с крупной победой венецианцев над турками (при Лепанто, 1571 г.), что, быть может, объясняет его приподнятый, «триумфальный» характер. Великолепные полуколонны большого ордера, исключительное богатство светотени и восходящая к римским триумфальным аркам композиция бокового фасада дополнялись скульптурой и барельефами, изображающими взятые у турок трофеи. Несмотря на то, что и это здание составляет лишь фрагмент более обширного замысла, оно производит закон-

ченное впечатление (ныне снос соседнего дома подчеркнул асимметрию левого угла).

Хотя в настоящее время многие рельефы утрачены и штукатурка осыпалась с кирпичных стен, основные структурные членения исключительно сильны и здание не теряет своего торжественного характера.

Особенно велик вклад Палладио в развитие типа сельских резиденций для венецианской аристократии. Созданные им усадьбы крупных землевладельцев прекрасно приспособлены для ведения передового сельского хозяйства и для привычного быта хозяев: они создавали высокий уровень комфорта, возможность наслаждаться прелестями жизни на лоне природы, а вместе с тем вести светский образ жизни с приемами, пышными празднествами.

Каждая вилла включает более или менее развитое главное ядро с жилыми и парадными помещениями, с портиками и глубокими лоджиями и подчиненную группу служебных и хозяйственных построек: складов для инвентаря и хранения сельскохозяйственной продукции, навесов для сушки, жилых помещений для челяди и рабочих, конюшен.

В этих комплексах при всем их композиционном многообразии проявляются и важные общие черты, глубоко связанные с народной североитальянской усадьбой. Традиционные навесы на столбах или аркадах, открытые лестницы и тенистые лоджии, сочетающиеся с оштукатуренными поверхностями простых объемов, свободно группирующиеся в крестьянских фермах, преображаются у Палладио по законам классической ордерной композиции и складываются в гармонические, симметрично уравновешенные ансамбли, продуманно связанные со всеми особенностями местности и учитывающие не только ориентацию и рельеф, но и окружающий усадьбу ландшафт. Тонко рассчитана ориентация главных помещений и портиков в сторону наиболее красивых видов, их связь с садом посредством широких лестниц и пандусов, устройство видовых террас.

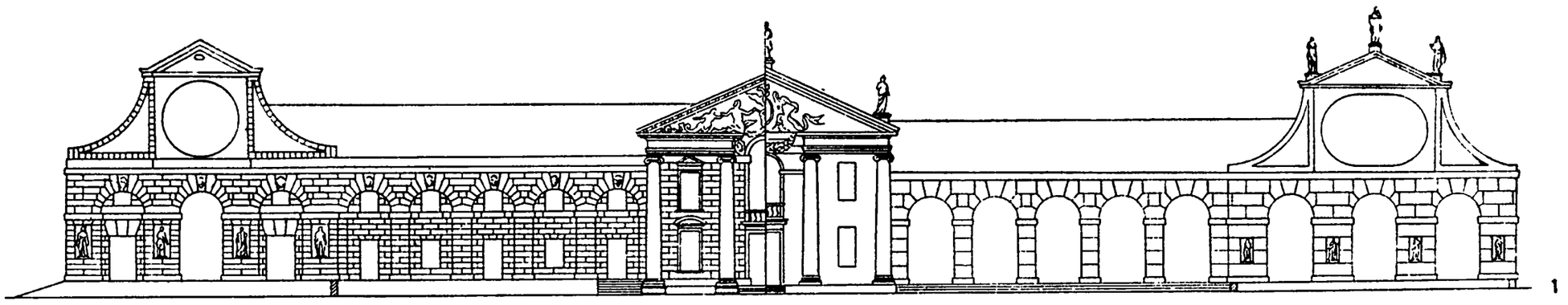
49. Виченца. Палладио. Палаццо Вальмарана (слева); палаццо Порто-Барбарано, 1570 г.

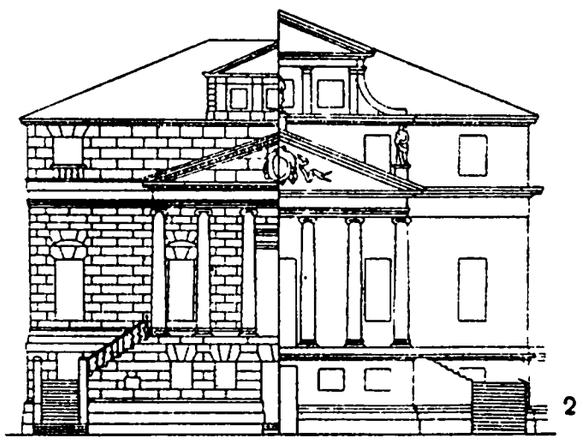
50. Виченца. Палаццо Кьерикати

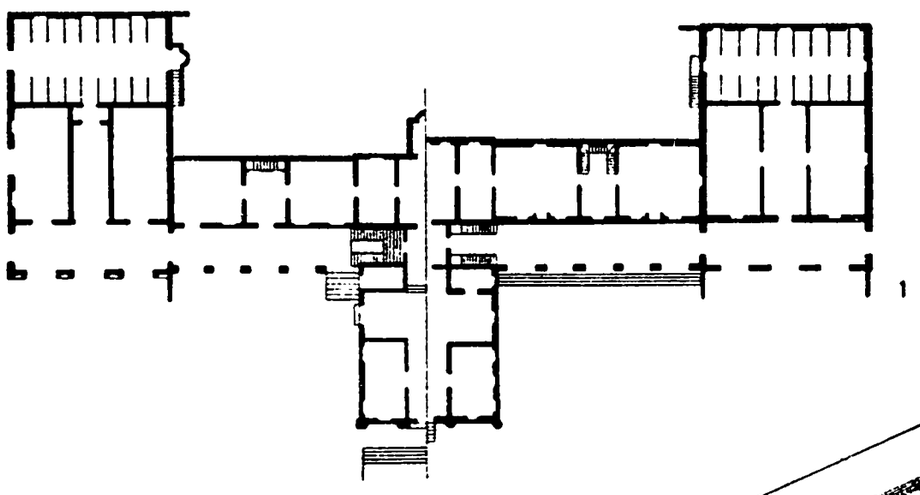
51. Виченца. Палаццо дель Капитанио

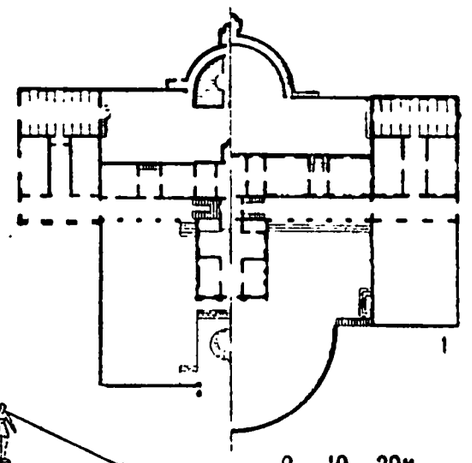
В большинстве вилл композиция разворачивается фронтально по отношению к дороге (виллы Мазер под Виченцей, Бадоэр во Фратта-Полезина, Триссино в Меледо), к воде (вилла Фоскари в Мальконтента) или к долине (вилла Пьовене в Лонедо). Но в то же время виллам Палладио свойственно глубинное развитие вдоль оси симметрии ансамбля — от переднего сада и подъездов, через главный портик или аркаду, предшествующую парадным залам, к лоджии или портику противоположной стороны дома, выходящей во второй сад.

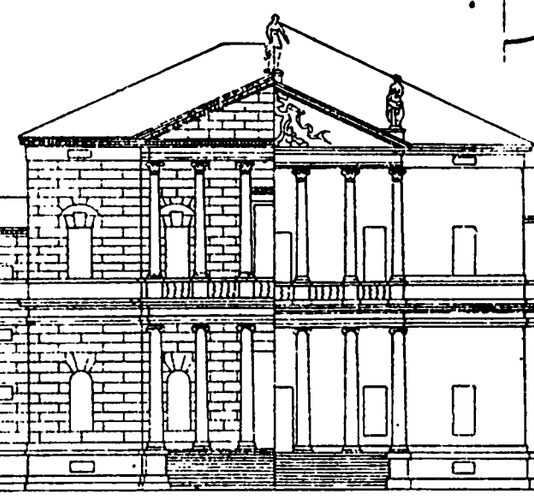
Многие виллы, как и дворцы, остались незаконченными, некоторые достраивались с изменениями. Так, у вилл Ангарано и Пойяна в Пойяна Маджоре была выстроена лишь средняя часть и правые крылья; вилла Годи-Порто в Лонедо получила лишь левое крыло; в вилле Бадоэр по проекту, помимо закругляющихся портиков, должны были быть еще Г-образные в плане колон-

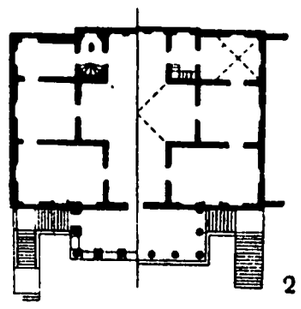


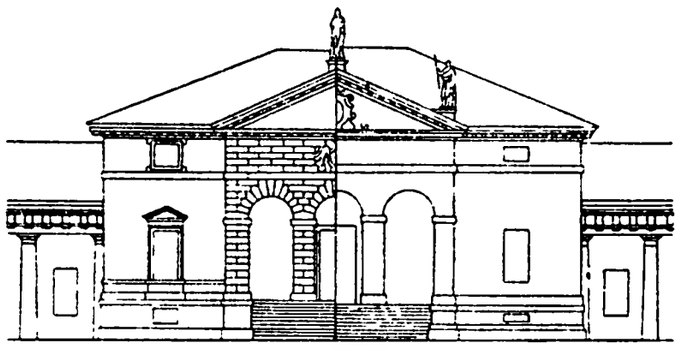


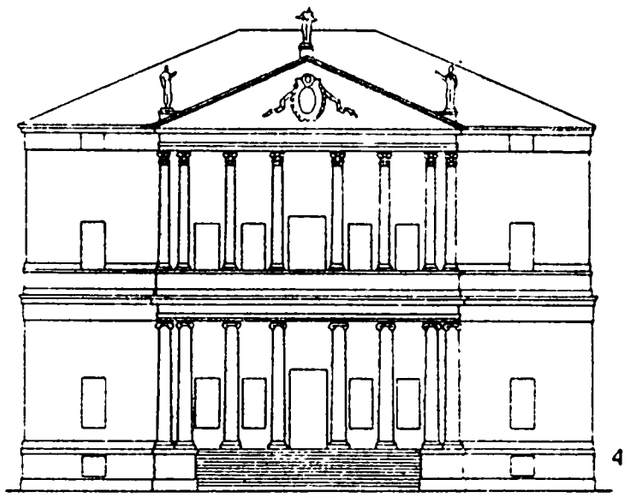


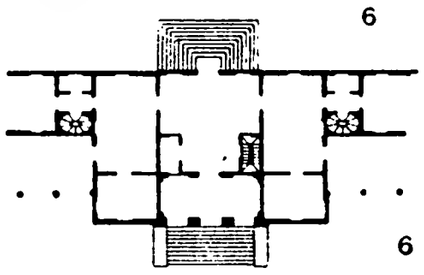


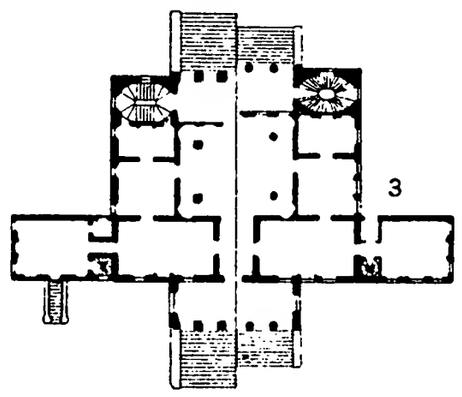


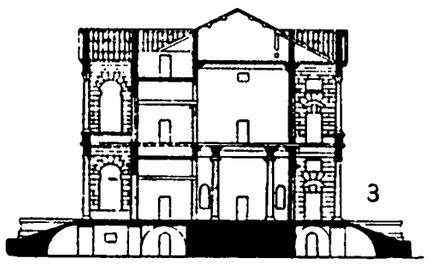


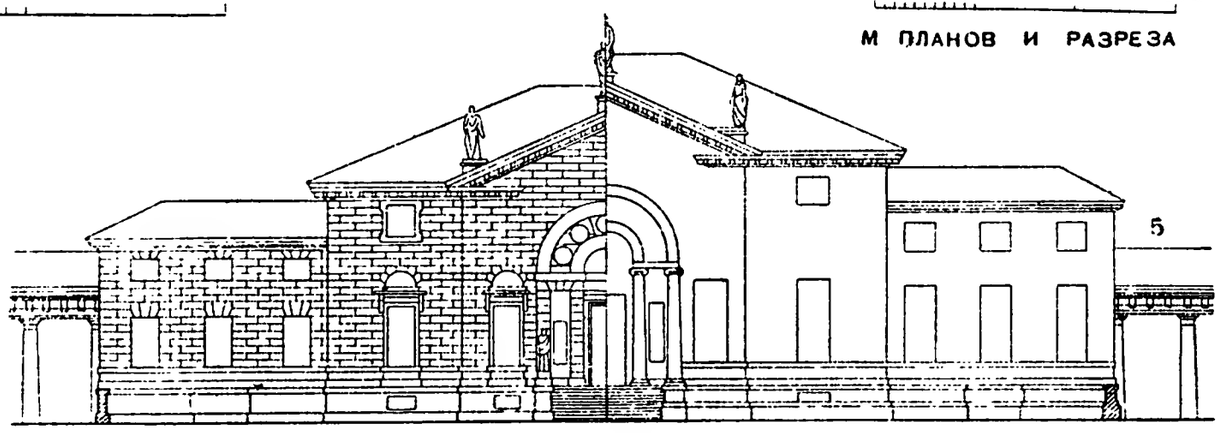












0 10 20 м

М ФАСАДОВ

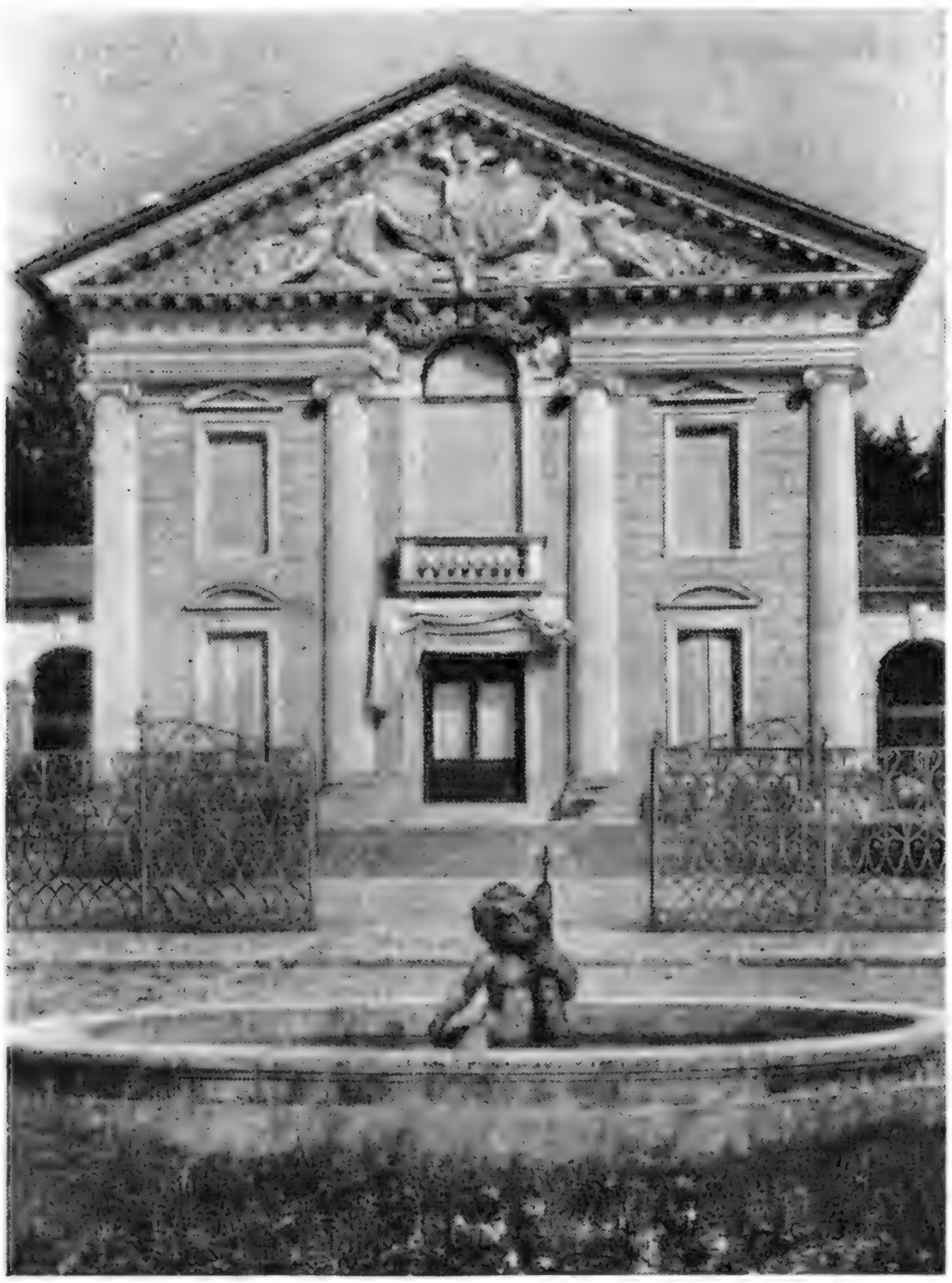
10 0 10 20 м

М ПЛАНОВ И РАЗРЕЗА

52. Палладио. Виллы, 1560-е гг. (чертежи даны по обмерам Бертотти Скамоцци слева и Палладио — справа): *1* — Мазер. Вилла Барбаро; *2* — Мальконтента. Вилла Фоскари; *3* — Пьомбино. Вилла Корнаро; *4* — Миега. Вилла Сарего; *5* — Пойяна Маджоре. Вилла Пойяна; *6* — Финале. Вилла Сарачено (план по Б. Скамоцци)

нады; в вилле Вальмарана в Лизьере, заканчивавшейся Скамоцци, вместо двухэтажной лоджии была построена лоджия лишь в первом этаже, а над вторым этажом (более низким, чем в проекте) сделан фронтон; в вилле Триссино в Меледо главное здание вообще, по-видимому, не было закончено, а крылья построены лишь частично.

Вилла в Мазере близ Виченцы (1560—1570 гг.) — одна из наиболее роскошных и хорошо сохранившихся — была построена Палладио для семейства Барбаро



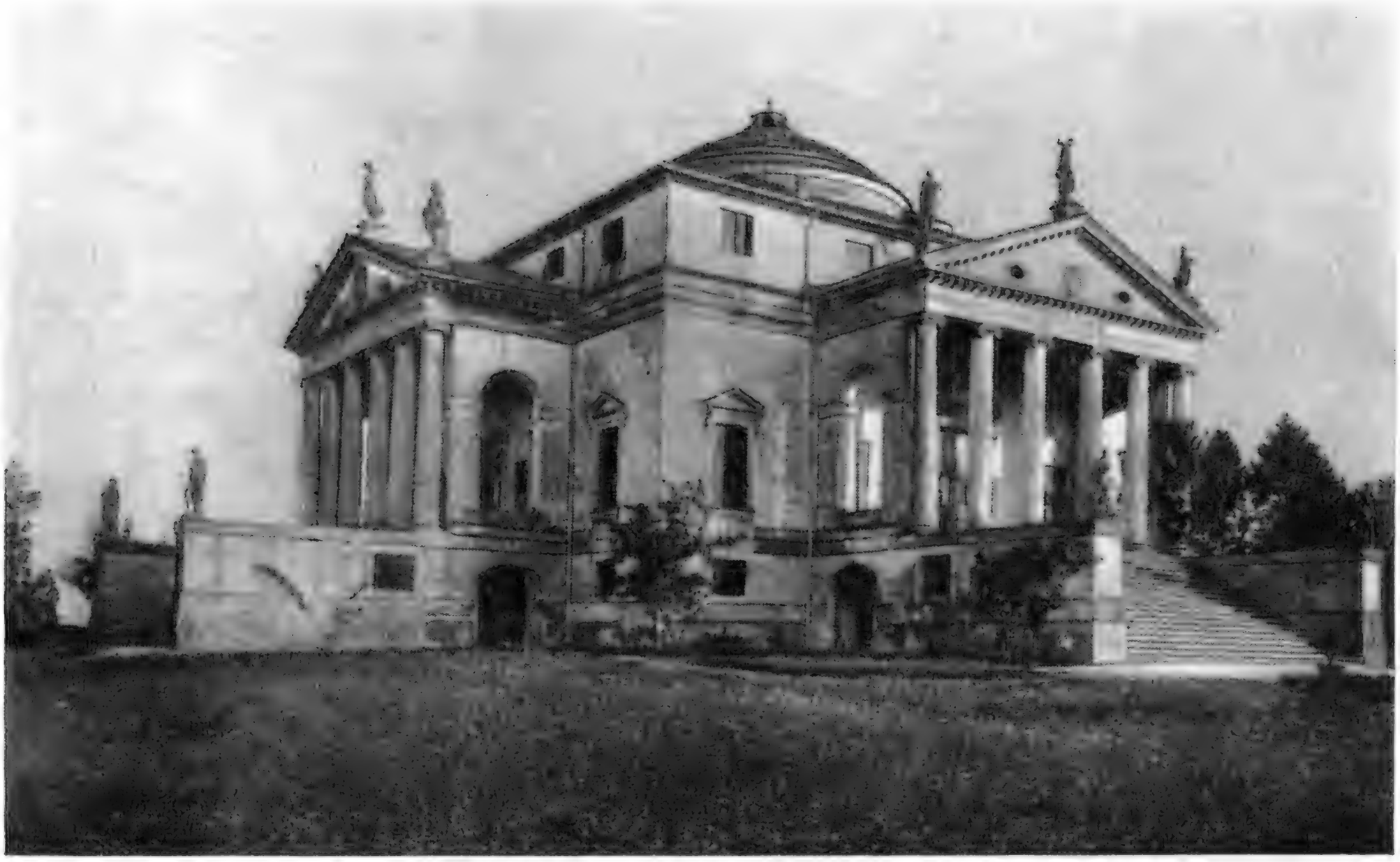
(рис. 52, 53). Это замечательный пример подлинного синтеза архитектуры с живописью (росписи Веронезе с учениками) и скульптурой (камины, барельефы, скульптурные вставки и круглая скульптура в нимфее — Алессандро Витториа). Широкая аллея ведет от дороги к развернутой фронтально постройке. Вынесенный вперед двухэтажный корпус противопоставлен отодвинутым назад боковым аркадам, по концам которых причудливо очерченные фронтоны отмечают торцы служб. Главный зал, крестообразный в плане, развертывает композицию не только от входа в глубину вплоть до врезанной в холм богато обработанной ниши нимфея, но и в направлении поперечной анфилады жилых помещений — прием, необычный для Палладио.

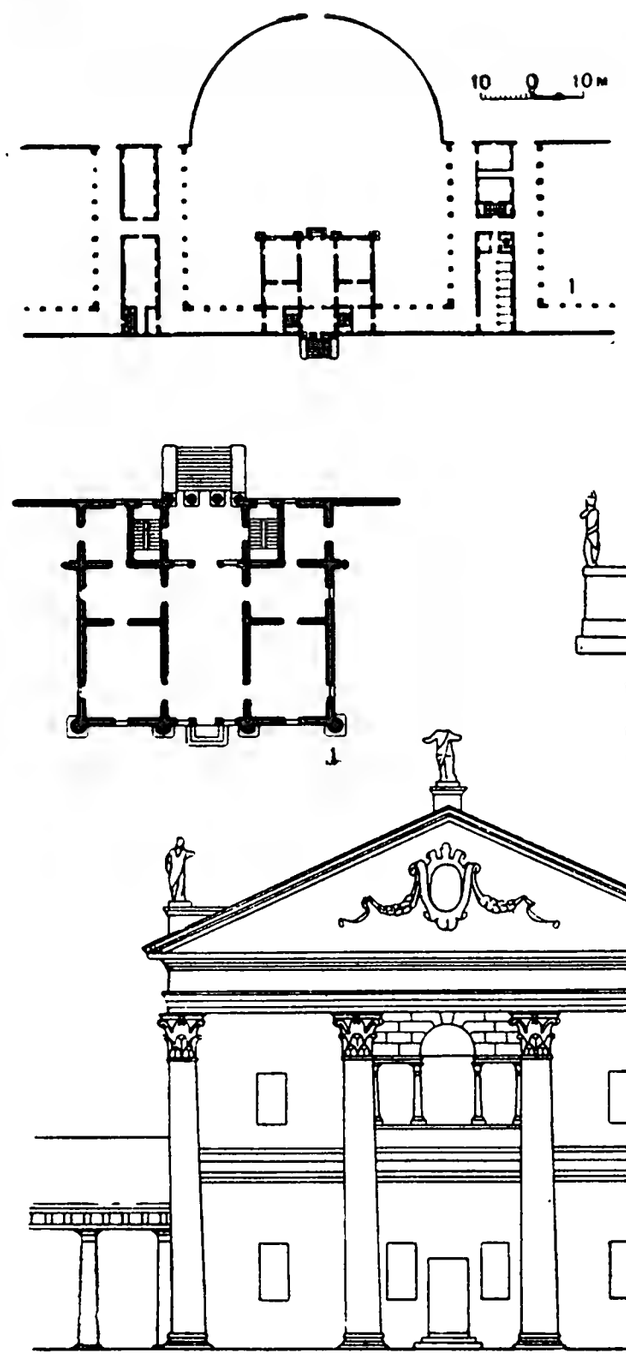
Вилла Ротонда в Виченце (начата в 1551 г.) едва ли не самая известная из всех вилл мастера — является первой центрической купольной постройкой светского назначения (рис. 54 и стр. 353). Расположенная на холме, безошибочно выбранном среди исключительно красивой пересеченной местности, она является, в сущности, бельведером или видовым павильоном, центральный зал которого (освещенный через фонарь в куполе, достроенном Скамоцци), стал как бы композиционным центром окрестного ландшафта, с которым он связан четырьмя симметрично расположенными воздушными портиками и пологими лестницами. Основной объем виллы, решенный в ясных пропорциях золотого сечения, включает лишь парадные залы и немногие жилые комнаты для владельцев в третьем, аттиковом этаже, тогда как хозяйственные помещения усадьбы искусно заглублены в холм по сторонам главного подъездного пути.

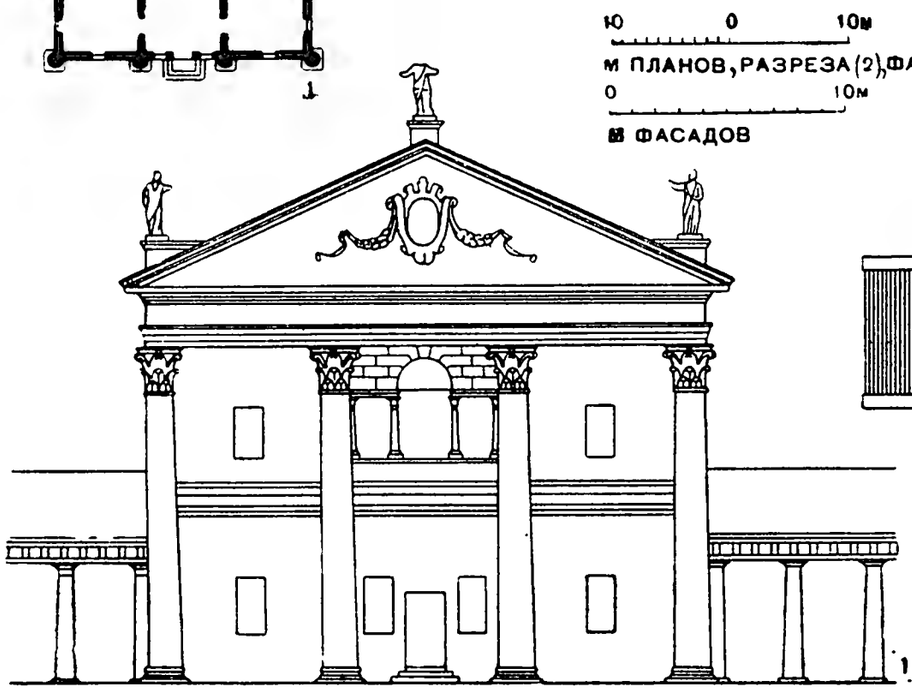
Вписываясь в окружающую природу и господствуя над ней, вилла воплощает глубоко поэтический, подлинно гуманистический и в то же время пантеистический образ, проникнутый спокойной гармонией.

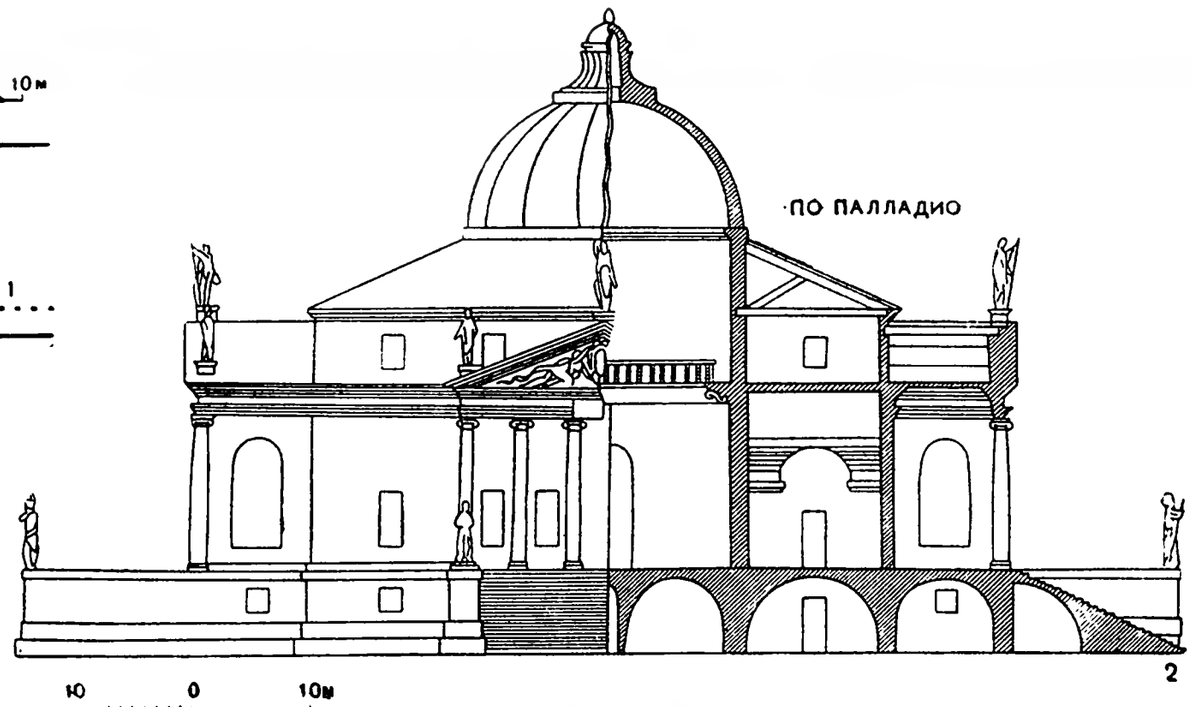
Среди многочисленных (около тридцати) вилл, построенных Палладио в окрестностях Виченцы и соседних городов, встречаются и скромные усадьбы (виллы Эмо, Дзено, Сарачено, Пойяна) и роскошные резиденции (Мазер, Триссино в Меледо, Бадоэр)

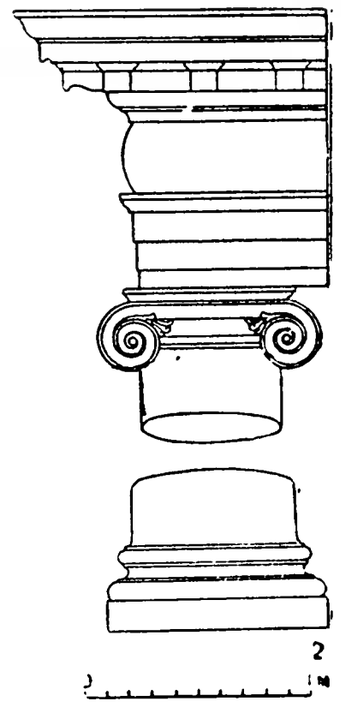
53. Палладио. Вилла Корнаро в Пьомбино (вверху) и вилла Барбаро в Мазере, центральная часть (внизу)

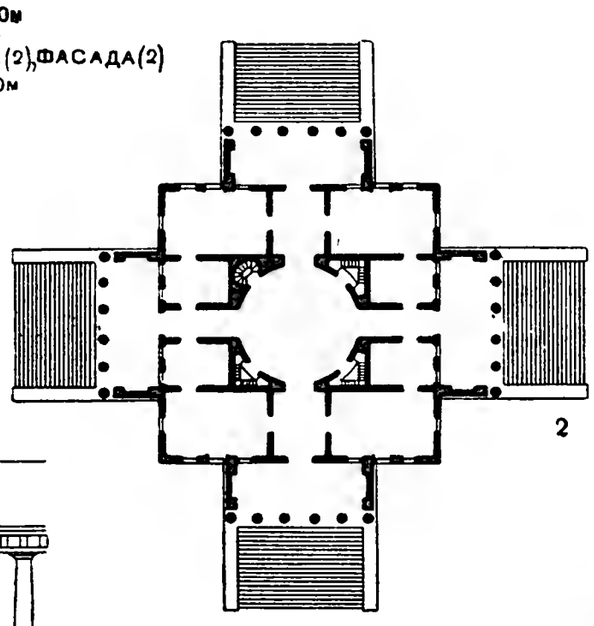


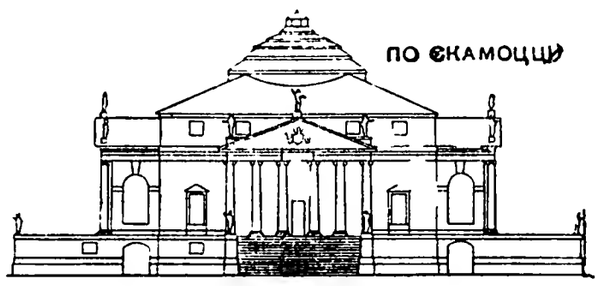


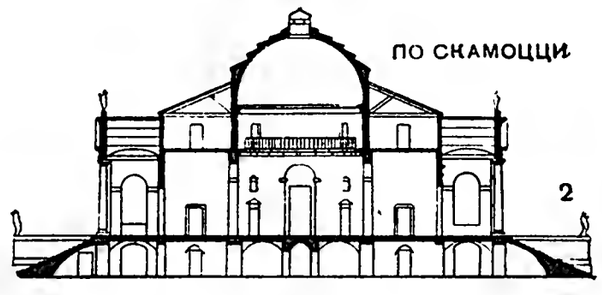




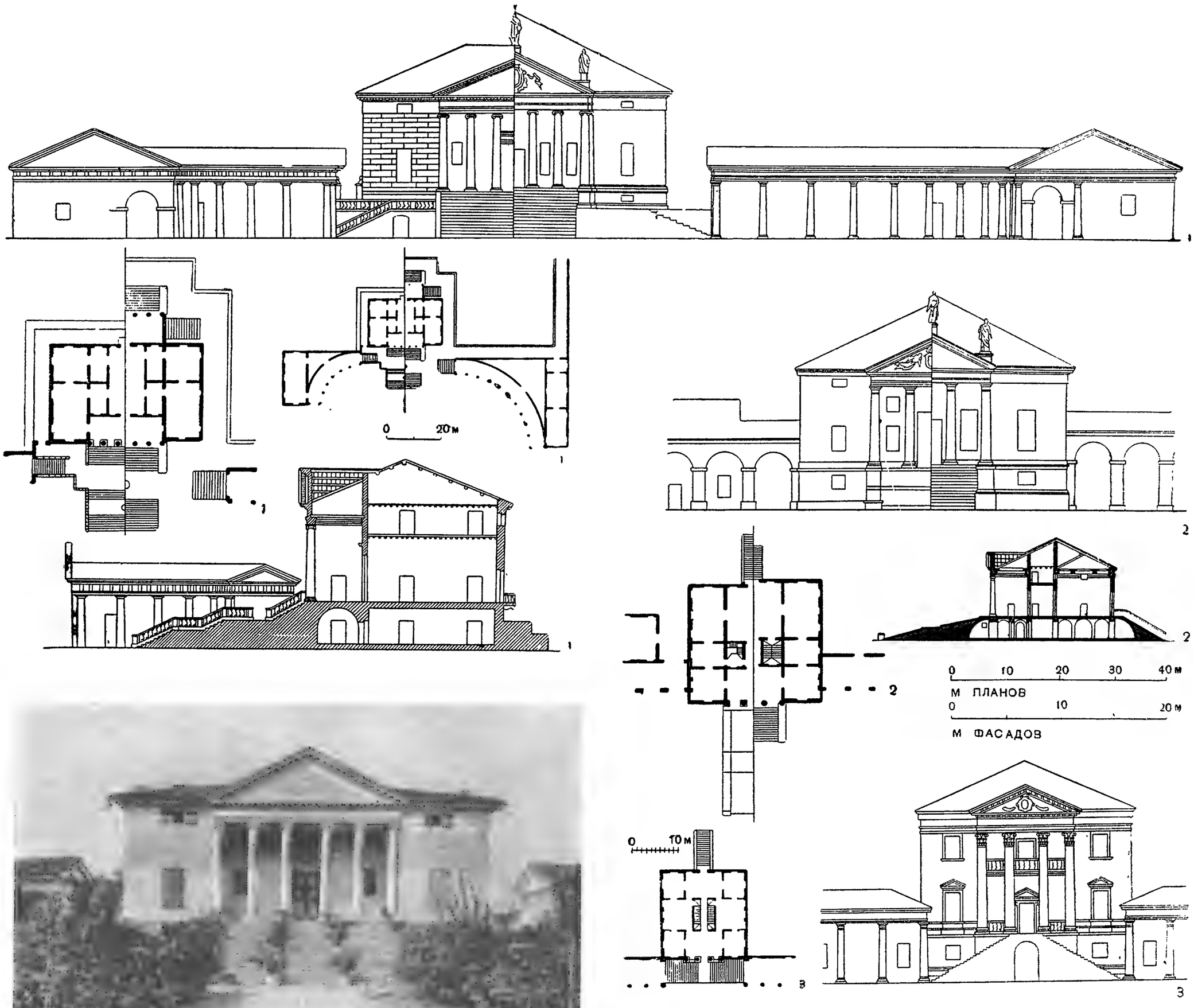








54. Палладио. Виллы: *1* — Ангарано около Бассано, 1548 г.; *2* — Ротонда в Виченце, с 1551 г., чертежи и фото



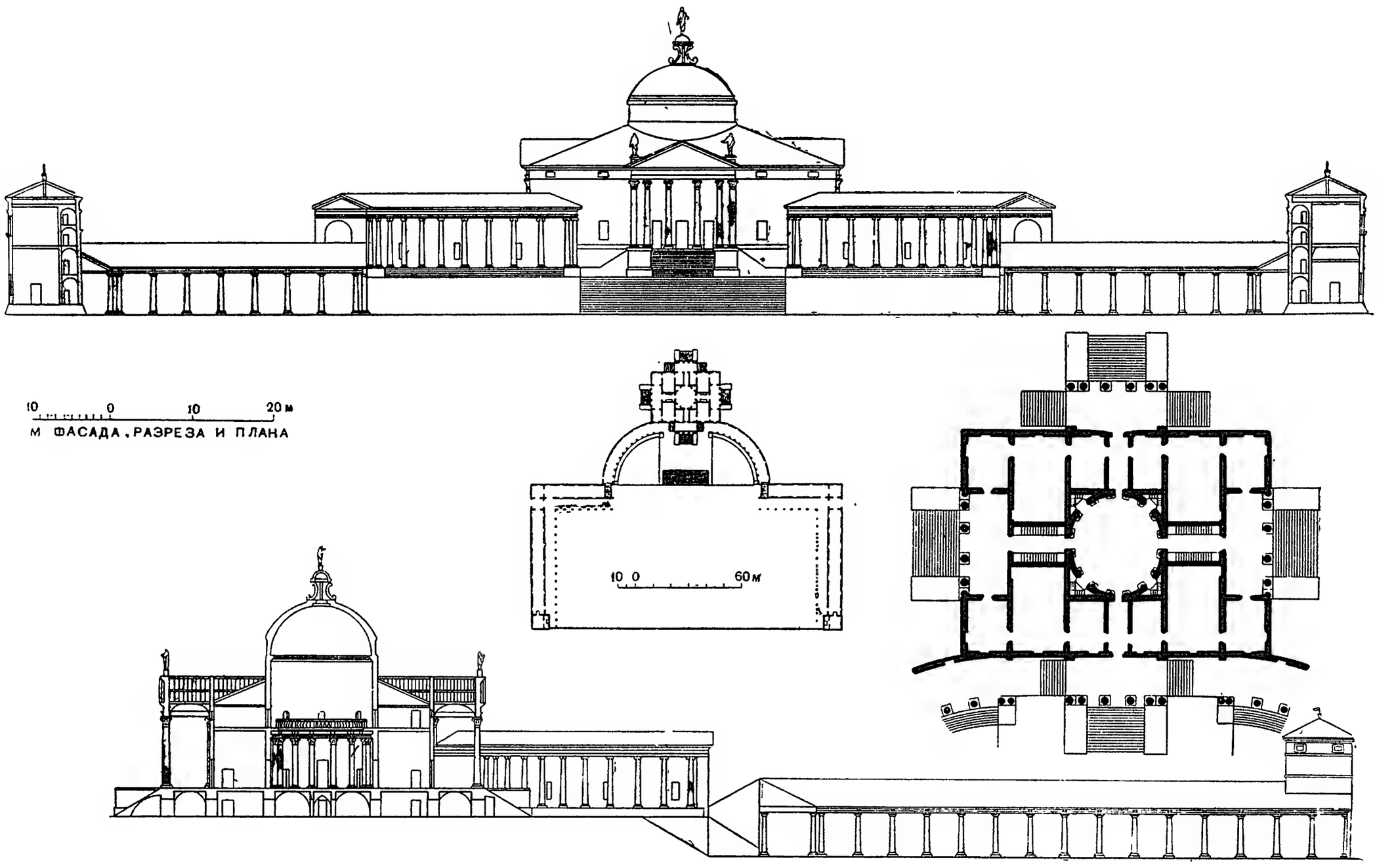
55. Палладио. *1* — Фратта Полезина. Вилла Бадоэр, 1565 г. (чертежи и фото); *2* — Гиццоле. Вилла Рагона, 1570-е гг.; *3* — Фанцоло. Вилла Эмо, около 1560 г.

(рис. 52—57). Но каждая из них глубоко индивидуальна. Их архитектура полна то чарующей интимности и уюта (Вилла Пьовене и Годи в Лонедо, Сарачено в Финале), то спокойного достоинства (виллы Фоскари в Мальконтента, Корнаро в Пьомбино, Пизани в Монтаньяна), то благородного, лишенного всякой претенциозности богатства (Бадоэр, Барбаро в Мазере).

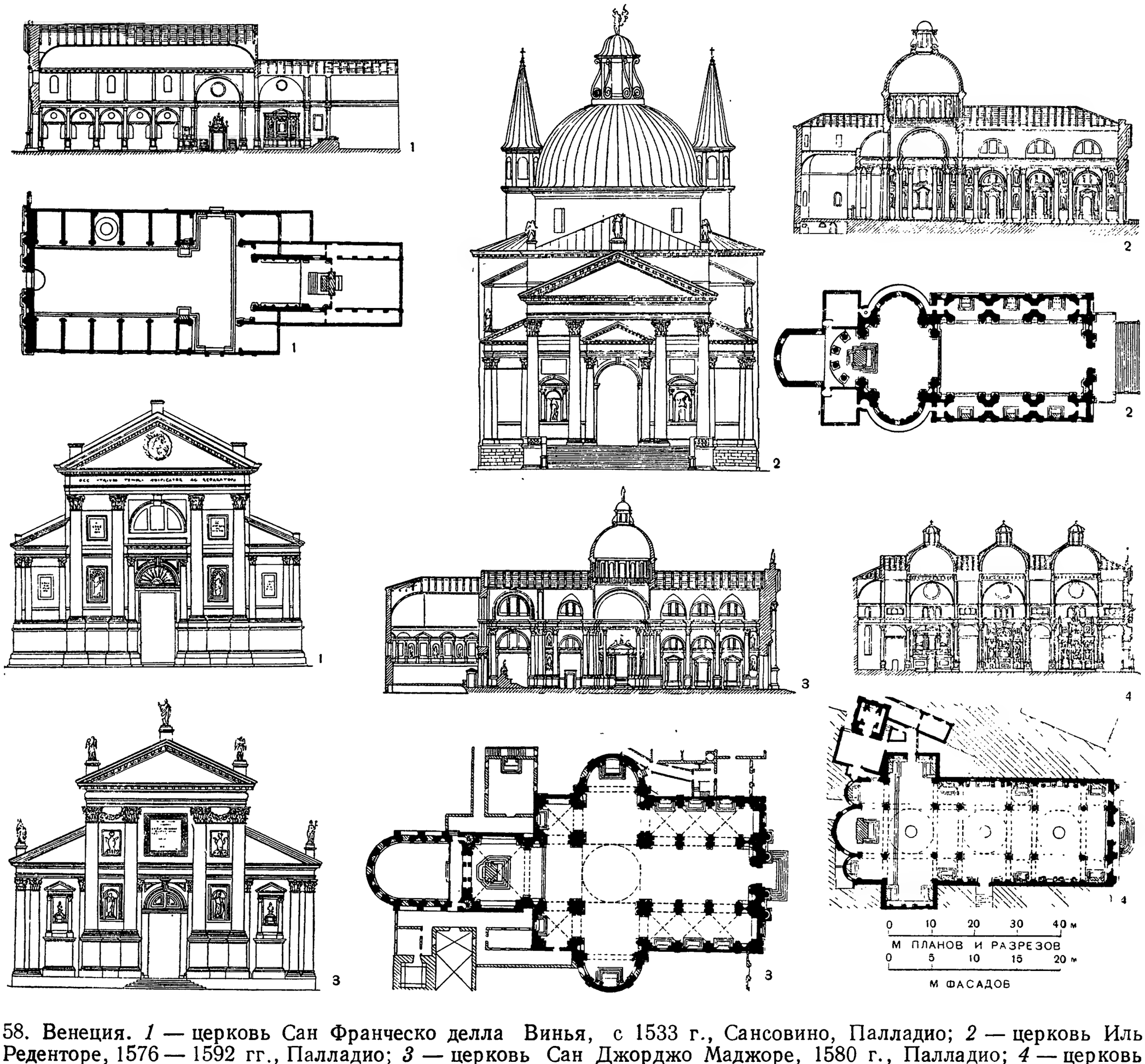
Творчески переработав традиции народного зодчества применительно к требованиям венецианских дворян-землевладельцев, Палладио создал исключительно жизненные типы усадебных зданий и вместе с тем показал почти неограниченные возможности их варьирования. Это предопределило широкое распространение его композиционных приемов во многих странах Северной Европы, где палладианские типы сельской резиденции, как и городского аристократического дворца, бытовали на протяжении более чем двух последующих столетий.

Палладио оказал значительное влияние и на культовую архитектуру, найдя самостоятельное и принципиально новое решение одной из ее наиболее трудных про-

56. Пойяна Маджоре.
Вилла Пойяна



57. Меледо. Вилла Триссино, проект 1553 г. Палладио



58. Венеция. *1* — церковь Сан Франческо делла Винья, с 1533 г., Сансовино, Палладио; *2* — церковь Иль Реденторе, 1576 — 1592 гг., Палладио; *3* — церковь Сан Джорджо Маджоре, 1580 г., Палладио; *4* — церковь Сан Сальваторе, 1506—1534 гг., Дж. Спавенто, Т. Ломбардо, Я. Сансовино

блем — церковного фасада. Трактуя сложную структуру церкви с «базиликальным» разрезом как два совмещенных объема, Палладио выразил их на фасаде своеобразным сочетанием композиционных схем двух античных храмов: узкий и высокий портик четырехколонного храма (соответствующий центральному нефу), как бы «наложен» на более низкий и широкий портик, включающий габариты боковых нефов. Последовательную разработку мастером этой композиции можно проследить на мраморных фасадах трех церквей в Венеции.

В церкви Сан Франческо делла Винья, строившейся по проекту Сансовино (стр. 279, рис. 58), Палладио принадлежит только фасад (проект 1562 г.). Та же композиция была развита Палладио в церкви Сан Джорджо Маджоре на острове того же названия (проект 1565 г., фасад закончен Скамоцци к 1610 г.; рис. 58—60). Здесь пространственная и тек-

→

59. Венеция. Монастырь и церковь Сан Джорджо Маджоре (вверху); церковь Иль Реденторе (внизу)

60. Венеция. Церковь Иль Реденторе (вверху). Церковь монастыря Сан Джорджо Маджоре, вид от алтаря в сторону входа

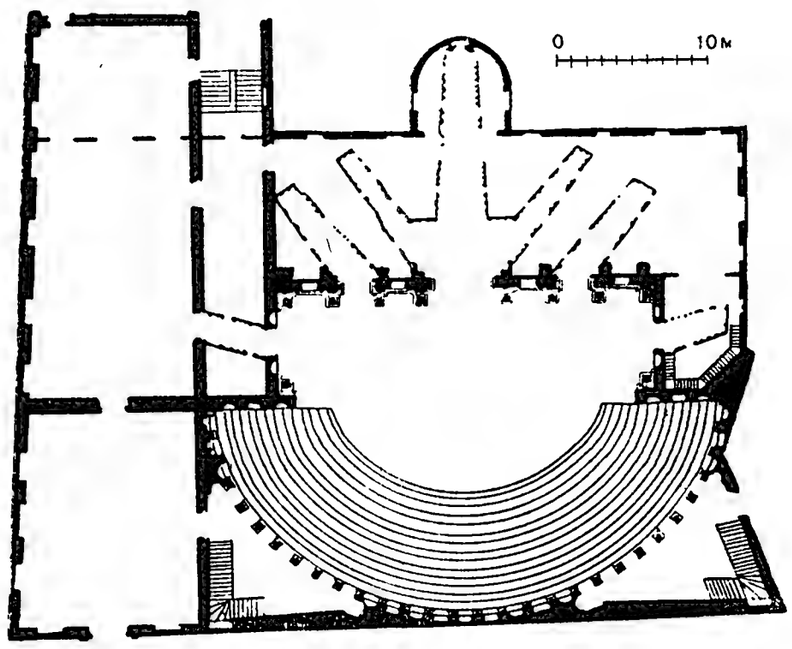
тоническая структура церкви, четко выраженная в интерьере с помощью большого ордера на пьедесталах в нефе и малого ордера — в капеллах, органически связана с композицией фасада. Членения малого ордера пронизывают весь фасад, а его средняя часть значительно выше боковых и выделена полуколоннами на пьедесталах, благодаря чему вся церковь кажется больше и стройнее. Композиция фасада не только отвечает интерьеру, но и явно рассчитана на основные, весьма удаленные точки зрения от Пьяццетты через всю лагуну [1].

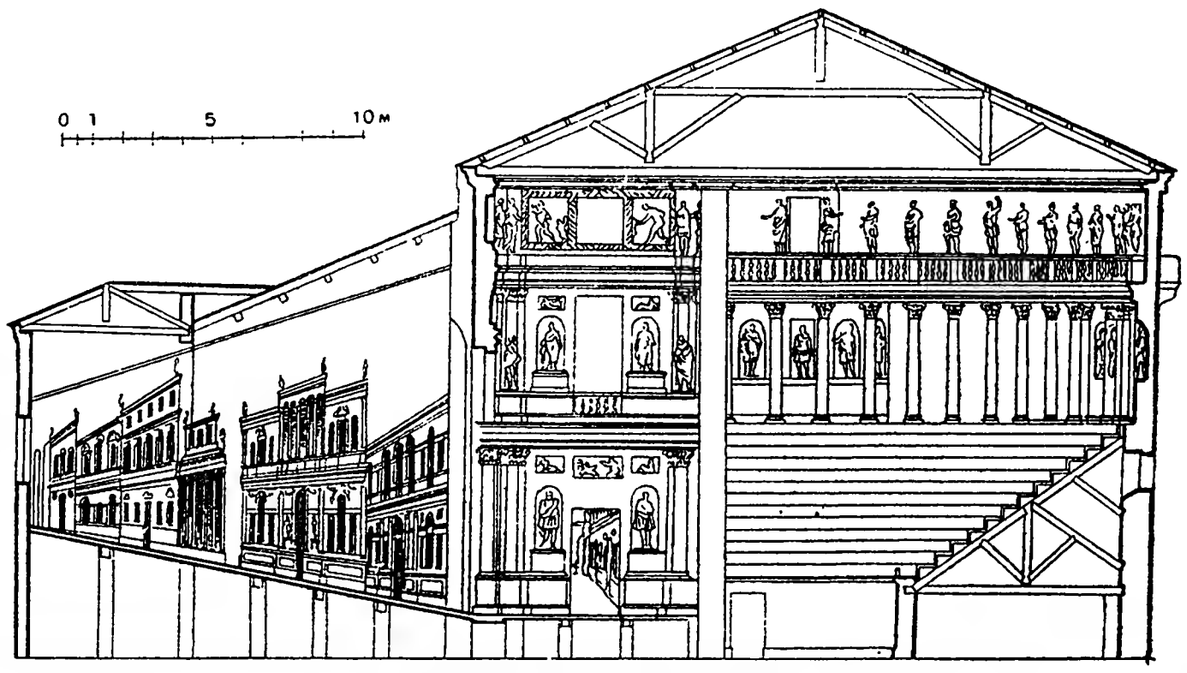
Проектируя церковь и некоторые здания примыкающего к ней монастыря, Палладио верно оценил исключительное градостроительное значение места постройки (см. план Венеции на стр. 272, рис. 23). Расположив церковь прямо против Пьяццетты, он повернул ее фасад на стрелку между Большим Каналом и каналом Джудекка. Благодаря этой ориентации весь комплекс Сан Джорджо, включающий большую церковь с классически уравновешенным, хорошо читающимся издали фасадом и поднятым на барабане куполом, живописную группу мо-

[1] В свете изложенного трудно согласиться с предположением Витковера (см. библиографию), что сохранившийся палладиевский эскиз фасада с колоннами без пьедесталов был окончательным и отражал истинный замысел мастера, впоследствии искаженный Скамоцци.

настырских построек (подчеркивающих размеры церкви) и кампанилу, превосходно замыкает венецианскую лагуну, превращая ее в один из самых прославленных городских пейзажей мира.

Церковь Иль Реденторе на о. Джудекка (1576—1592 гг.) близка по композиции к предыдущей постройке, но ее неф значительно шире, а оба ордера в интерьере не имеют пьедесталов и поднимаются прямо от уровня пола капелл и средокрестия, чуть приподнятых над полом основного корабля (см. рис. 58—60). Это отражено в композиции фасада: его средняя часть доминирует над боковыми, и оба ордера покоятся на высоком цоколе, от которого спускается к набережной широкая и пологая мраморная лестница.





61. Виченца. Театр Олимпико, 1580 г. Палладио

Церковь стоит среди жилой застройки на узкой набережной и видна только со стороны фасада, лучше всего — с канала. По мере приближения купол, башни и крыша совершенно исчезают за аттиком (и первой парой стенок-контрфорсов), и зритель полностью попадает под обаяние величавого и необычайно торжественного фасада.

В обоих церквах центральный неф продолжен за средокрестием длинным сводчатым хором, отделенным от алтарного пролета колоннадой, прямой и двухъярусной в Сан Джорджо Маджоре и полукруглой в Иль Реденторе (см. рис. 58). Это интересное, новаторское развитие пространства в глубину посредством создания за алтарем сквозной, напоминающей театральную кулису преграды, послужило важным доводом, чтобы отнести церкви, а с ними и все творчество Палладио к маньеризму. Однако в сияющих белизной интерьерах палладиевских церквей с их нерасчлененными и нерасписанными сводами и куполами господствует невозмутимый, почти отчужденный покой, а сильно развитое пространство средокрестия усиливает классическую ясность и уравновешенность композиции. Обе венецианские церкви Палладио следует отнести к числу немногих действительно значительных ренессансных церквей Италии второй половины XVI в.

Особое место занимает в творчестве Палладио выстроенный по его проекту театр Олимпико в Виченце (рис. 61). Он был закончен Скамоцци и торжественно открыт в 1585 г.

Потребность в специальных театральных зданиях возникла в XV и XVI вв. в связи с возрождением античной драмы и комедии и постановкой старых и новых светских пьес, рассчитанных на широкий круг зрителей. Наиболее крупные театральные здания этой поры, выстроенные из дерева, погибли от пожаров. Особенное значение для ранней истории театрального здания Возрождения приобрели поэтому страницы, посвященные театру в трактате Серлио, и прекрасно сохранившийся театр Палладио в Виченце.

Серлио дает план и разрез театра, устраиваемого во дворе или в зале дворца, как было сделано им самим в 1539 г. во дворе палаццо Порто в Виченце. В его проекте не чувствуется органической связи зрительного зала со сценой: план амфитеатра насильственно ограничен общим прямоугольником театрального плана. Театр Палладио представляет собой своеобразный возврат к принципам построения античного театрального здания, подобно тому, как основные постановки в вичентинском театре были в то время возвратом к античной трагедии и комедии. Палладио, в частности, изучал остатки римского театра в Виченце.

Общая вместимость зрительного зала — около 1000 человек. Полуамфитеатр мест для зрителей окружен сверху колоннадой, маскирующей неправильную форму здания.

Зрительный зал и сцена перекрыты общим плоским потолком. Внутренние конструкции театра выполнены из дерева, отделка интерьера — из стукка.

Подобно римскому театру, сцена театра Палладио несколько поднята над полом зрительного зала, вытянута в поперечном направлении и ограничена высокими стенами с трех сторон. Два яруса ордеров, сильная пластика приставных колонн и раскреповок, многочисленная скульптура придают исключительную парадность композиции. Но главное нововведение — развитие сцены в глубину и создание объемных декораций: сквозь пять проемов, сделанных в заднике сцены, зрителям видны расходящиеся городские улицы, глубина которых искусно усилена с помощью иллюзорной перспективы.

Благодаря своей ширине сцена сливается со зрительным залом в единый объем. Сцена и зрительный зал слиты в гармоническое единство и всем строем архитектурных форм, и общим ритмом, и ясно ощутимым согласованием членений.

В целостности интерьера важную роль играет нарастание богатства композиции к центру сцены — высокой открытой арке, введением которой Палладио решительно отказывался от принципа сцены античного театра с ее глухой задней стеной.

Постройки Палладио, его дворцы и виллы, весь его творческий метод, позволявший широко варьировать созданные им типы архитектурных композиций и прекрасно раскрытый в получившем широкую известность трактате, имел огромное влияние на архитектуру Западной Европы, особенно Англии, Франции и России, во многом предопределив эстетические идеалы, композиционные приемы и даже образы архитектурного стиля классицизма.

ГЛАВА IV

СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА

От XIV века архитекторы Возрождения унаследовали в качестве универсального строительного материала — тесаный естественный камень и обыкновенный кирпич на известковом растворе, в роли ведущей конструкции — каркасный крестовый свод, ремесленную организацию производства строительных работ.

Однако коммерческий дух эпохи, вызвавший стремление родоначальников будущей буржуазии подражать императорскому Риму, где, по выражению Альберти, «любили сочетать размах могущественных царей с древней бережливостью», заставил строителей применять камень и кирпич лишь в лицевой части стен, заполняя пазухи более дешевым материалом.

Обусловленное крестовым сводом преобладание ячеек прямоугольной формы в нефах соборов не отвечало новым потребностям и эстетическим представлениям. Альберти мотивировал преимущества круглой и многогранной формы практически тем, что при этом условии «можно очень легко прибавить множество капелл», а теоретически — ссылкой на то, что «природу больше всего радует круглое и шестиугольное». Все это, вместе взятое, побудило зодчих Возрождения предпочитать в качестве ведущей конструкции основательно забытый в средние века древнеримский купол, оставив на долю крестового свода лишь вспомогательную роль.

Характерное для ремесла сочетание в одном лице автора с исполнителем, а также сотрудничество равноправных, одинаково квалифицированных мастеров под придирчивым контролем цеха тормозили грандиозное строительство эпохи. Альберти сформулировал по существу уже мануфактурные принципы организации строительных работ. «Рука ремесленника, — говорит он, — служит для архитектора лишь орудием» и рекомендует «найти ловких, осмотрительных, неутомимых помощников, которые прилежно, старательно и неослабно будут заботиться обо всем необходимом».

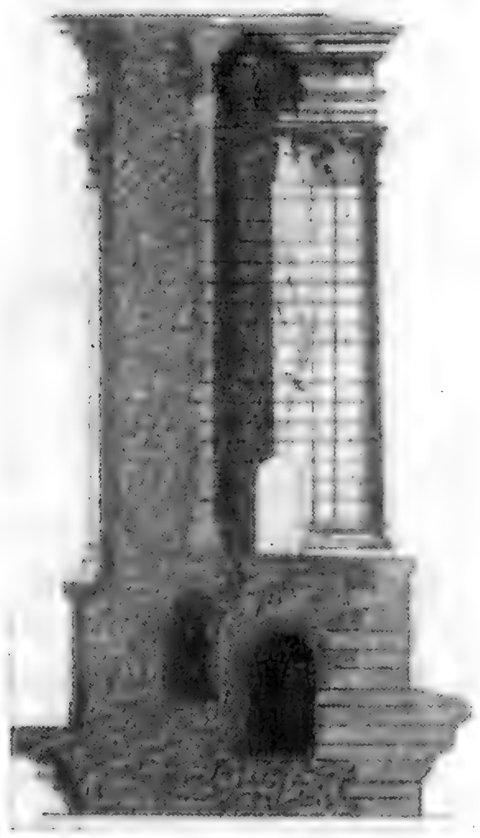
Строительные материалы

Распространено ошибочное мнение, будто архитекторы итальянского Возрождения строили главным образом из естественного тесаного камня и обыкновенного глиняного кирпича. Однако Шуази, исследуя недостроенные итальянские здания того времени, установил, что ядро стены очень часто выполнено из бетона, но существенно отличающегося от римского.

Вместо сортового щебня здесь применяли рядовой гравий, вместо чередующейся кладки выровненных слоев раствора и щебенки, втрамбованной в раствор, просто набрасывали составляющие в беспорядке, без предварительного их смешивания. Именно так, по свидетельству теоретика конца XVIII и начала XIX в. Ронделе, сделана забутовка стен собора св. Петра в Риме (рис. 1).

Естественно возникает вопрос, по каким причинам зодчие Возрождения, заимствуя у древних римлян архитектурные композиции и декор, не заимствовали также и бетон.

По всей вероятности, римский бетон оказался для этой эпохи мало пригодным с



1. Бетонное заполнение пазух стены собора св. Петра в Риме. Рядовой гравий вместе с известковым раствором беспорядочно набросан в опалубку — облицовку из травертина и кирпича

экономической точки зрения. Какое значение придавали в то время стоимости строительства, видно из указания Барбаро, что литая колонна обходится дешевле каменной. Но по сравнению с заливанием гравийного «месива» в каменную опалубку, служившую одновременно и облицовкой, римская технология была более трудоемкой. Не требуя увеличения числа квалифицированных рабочих, занятых на кладке и засыпке, она была неосуществима без большого количества чернорабочих, чтобы бить щебень, разравнивать и трамбовать составляющие и т. п.

В средние века заказчики, нанимая мастеров и подмастерьев, имели возможность использовать на постройке даровую неквалифицированную рабочую силу, привлекая ее либо в порядке феодальных повинностей, либо обещанием «отпущения грехов». Однако новая эпоха заставила учитывать и труд чернорабочих. Из писем Микеланджело к Вазари мы знаем, как затягивалось строительство из-за недостатка рабочих и отсутствия денег на оплату их труда.

Представление о прочности растворов и бетонов эпохи Возрождения по сравнению с римскими дают следующие интересные данные испытаний, проведенных Ронделе.

Античное водохранилище в окрестностях Рима	76 *кг/см²*
Забутовка, применявшаяся в стенах античного Рима	71 *кг/см²*
Развалины части Бастилии, построенной в XV веке,	55 *кг/см²*
Стена Парижского колледжа того же времени	54 *кг/см²*

Из материалов, которыми надо «заблаговременно запастись, приступая к постройке», Палладио перечисляет лес, камень, песок, известь и металлы.

Характерный для Возрождения возврат к древнеримскому раздваиванию постройки на конструктивное ядро и декоративную облицовку вызвал у строителей особенный интерес к цвету и фактуре естественного камня, который употребляли в качестве отделочного материала на кирпичных и бетонных стенах.

К категории камней, но искусственных, Палладио относит и кирпич. Распространение внешней отделки оштукатуриванием или облицовкой открыло возможность строить из кирпича не только рядовые, но и монументальные, роскошные здания. Образцом оштукатуренной кирпичной постройки этого вида может служить палаццо Фарнезе, примером облицованной — дворец Канчеллерии. Альберти заявляет, что «ни для одного вида строительства нельзя найти ничего более удобного, чем кирпич», и мотивирует свое мнение тем, что совершенно высохшая кирпичная стена удобнее каменной, которая всегда бывает холодной и сырой. Пережог он рекомендует для мощения полов соляных складов, недожог — для полов в птичниках.

Широко употребляли в качестве отделочного материала терракоту и майолику. Показательно, что Браманте в своем трактате «Практика архитектуры» излагает способы прикрепления этих материалов к стене.

В сочинениях Альберти, Барбаро, Серлио и Палладио мы находим тогдашние «технические условия приемки» всех основных строительных материалов.

1. «Если мы, приложив ухо к одному ее (деревянной балки) концу, услышим звучащие на другом конце удары нечетко и глухо, то это будет признаком, что внутри и скрывается болезнь» (Альберти).

2. Камень, «что звенит от удара, плотнее, чем издающий глухой звук» (Барбаро).

3. Наиболее прочен камень, «осколки которого остры и гладки» (Барбаро).

4. Камень, не поддающийся резцу, не поддается «действию воды и непогоды» (Барбаро).

5. «Если смоченный водой (камень) значительно прибавит в весе, он будет от сырости разрушаться, а тот, который не выдержит обработки огнем или пламенем, не продержится на солнце и в жаре» (Альберти).

6. Хороший кирпич «сгибает и ломает железное острие» (Альберти), «притупляет и стирает его» (Барбаро).

7. «Если песок хорош, то... он будет скрипеть при растирании в горстях и не оставит ни малейшего следа на белой ткани» (Палладио). «Плох тот песок, который, будучи смешан с водой, делает ее мутной и грязной» (Палладио).

8. Хорошая воздушная известь получается из известняка, «теряющего при обжиге треть своего веса» [1] (Палладио).

9. «Хорошее железо... в слитке... дает прямые и непрерывные жилы (т. е. слоистость — авт.), и обломы слитка чисты и лишены накипи...; если оно в четырехугольных или иной формы пластинках будет иметь прямые грани, то это значит, что оно оказало равномерное сопротивление ударам молота, т. е. что оно однородно по качеству» (Палладио).

10. «Белый свинец совершеннее и ценится больше, чем черный; пепельный занимает между ними среднее место» (Палладио).

11. «Наилучшей... медью считается та, которая после выплавки из руды принимает красный цвет с желтым отливом» (Палладио).

Конструкции

С легкой руки наиболее ортодоксального теоретика Возрождения Серлио получил распространение взгляд, будто архитекторы той эпохи были художниками в большей степени, чем инженерами. «Архитектор, — писал он, — всегда должен быть скорее робким, чем дерзким, ибо если он будет робким, то будет поступать всегда сдержанно и выполнять свои работы обдуманно, выслушивая советы и нижестоящих, у которых часто можно поучиться. Если же он будет слишком дерзновенным, полагаясь чересчур на свои знания и не слушая чужих советов, его чаще всего постигнет неудача, т. е. работа его удастся плохо». И в качестве примера он приводил Браманте, ставя ему в упрек то, что для «укрепления массы с весом столь великим» тот применил не «наилучший фундамент», а «четыре столь высокие арки», т. е. поставил купол не на стены здания, а на паруса. Вслед за Серлио и современный американский историк техники Парсонс повторит: «Браманте был архитектором, но не инженером».

Между тем на самом деле все три великих зодчих Ренессанса — и Брунеллеско, и Браманте, и Микеланджело — были конструкторами не менее смелыми и вдумчивыми, чем строители готики. Построить купол Пантеона и водрузить его на своды базилики Максенция — эти идеи были инженерными замыслами не в меньшей мере, чем архитектурными. И осуществить их могли только люди, обладающие высоким уровнем технического мышления и знаний [2].

Мнение Парсонса об отсутствии у Браманте инженерного мышления, которое так ясно проявляется у Брунеллеско, опровергается «особым мнением» Браманте по поводу конструкции Миланского собора, представленным им на конкурс 1490 г. Здесь он, повторяя точку зрения Альберти, утверждает, что «циркульная арка устойчивее стрельчатой» и в качестве причин указывает, что она «весит меньше» и что ее низ, где она «расположена отвесно», должен быть «более прочным». Говоря о пилонах, он подчеркивает необходимость учитывать «легкость веса, доброкачественность фундамента и контрфорсов». По поводу модели купола, изготовленной Антонио Амадео, он заявил, что восьмичастная конструкция перекрытия хороша с двух точек зрения; во-первых, для прочности купола и, во-вторых, для укрепления всего остального здания.

Браманте предпочел форму купола Пантеона флорентийской не только потому, что этот образец был рядом, как утверждает Парсонс. Он руководствовался представлениями Альберти о статике арки, которые сводились к тому, что «полная арка самая крепкая из всех».

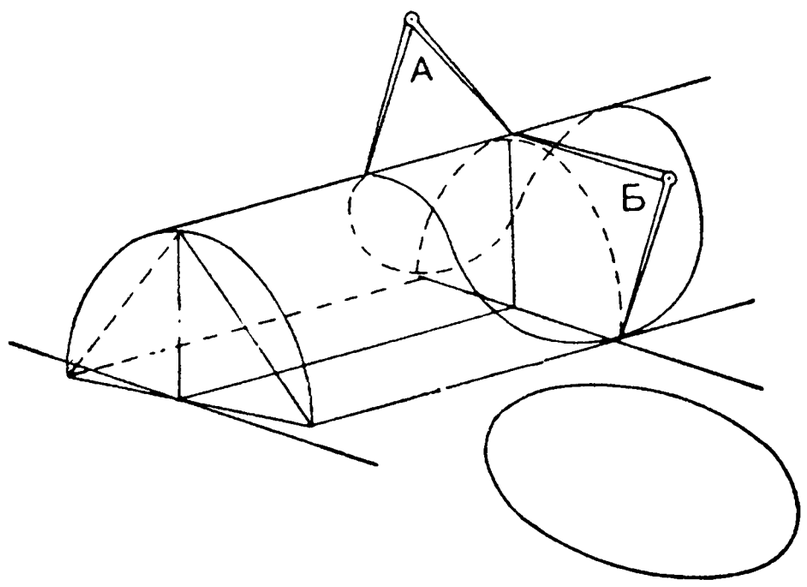
Антонио да Сангалло Младший, продолжавший постройку после смерти Браманте, возможно, по тем же мотивам, что и Брунеллеско, предложил вместо сферической формы купола яйцевидную.

В пояснительной надписи к своему чертежу (рис. 2) он излагает правило построения избранной им кривой. «Сделав из дерева коробчатый свод в 98 пальм длиной и в 14 в диаметре, циркулем вычертить на натянутой на этот свод бумаге круг» так, чтобы «циркуль был раздвинут на $9\frac{8}{10}$ пальмы; разгладив эту бумагу (на плоскости), получить овал: половина будет иметь 11, вся длина 22, ширина $19\frac{7}{9}$ (пальмы)». Это отступление от композиции Браманте он мотивирует тем, что такая арка «более красива, чем немецкая, вычерченная радиу-

---

[1] В русском переводе ошибочно сказано две трети.

[2] Данные о сооружении купола Брунеллеско приведены в сборнике «Архитектура и строительная техника» в статье Ю. К. Милонова «Архитектурное творчество и строительная техника», М., 1960.



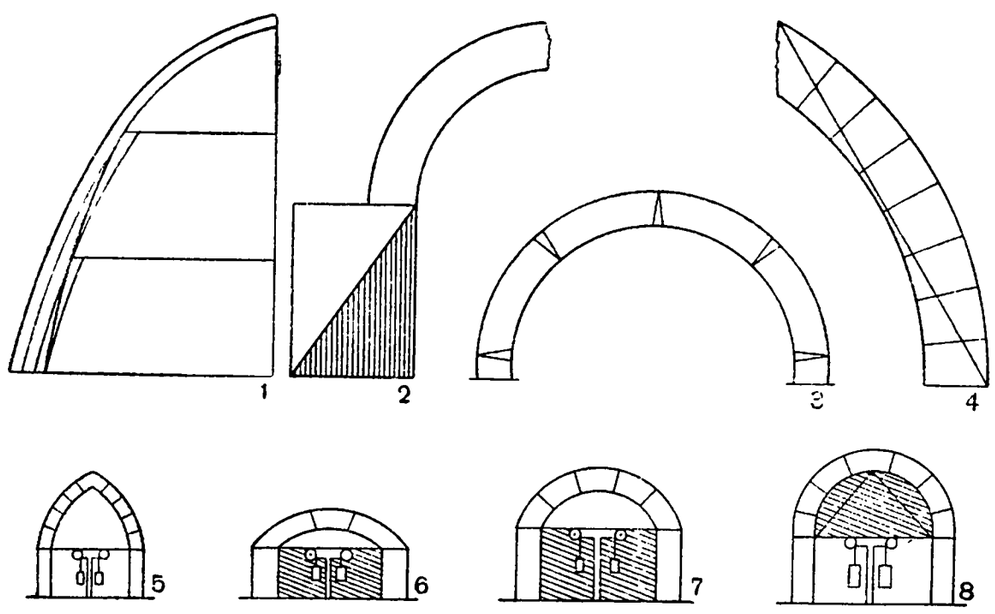
2. Построение эллиптического профиля купола собора св. Петра. Прием, примененный Антонио да Сангалло Младшим. *А*, *Б* — различные положения циркуля

сом, равным $^3/_4$ пролета, и является не такой высокой, как трехчетвертная».

Микеланджело, после Антонио да Сангалло, отверг его проект и вернулся к первоначальной композиции. «Нельзя оспаривать превосходство Браманте над всеми архитекторами, начиная с древних», — писал он в 1555. г. своему ученику и сотруднику Бартоломео Амманати и утверждал: «Всякий, кто уклонится от указаний Браманте, как это сделал Сангалло, удалится от истины».

К тому времени, когда строителей занимала композиция купола св. Петра, Леонардо да Винчи еще глубже, чем Альберти, проник в работу арочных конструкций. Исходя из той же, что и Альберти, античной идеи равновесия взаимно опирающихся, как в карточном домике, ветвей, он излагает эту идею языком уже не философии, а механики. Формулировка Варрона: «В сводах правая часть не меньше держится левой, чем левая правой» у него развернута так: «Арка состоит из двух четвертей окружности, каждая из которых, являясь сама по себе неустойчивой, будет стремиться упасть; взаимное сопротивление падению друг друга превращает две неустойчивости (у Леонардо сказано «силы») в одну единую устойчивость («силу»)».

Из расчетных данных у Альберти мы находим только две цифры: отношения пролета к стреле подъема и к толщине опор. «Следует позаботиться, — говорит он, — чтобы всякая арка... была не меньше, чем половина круга, сложенная с $^1/_7$ радиуса». «Пролет, — пишет он относительно мостов, — не будет длиннее шестикратной и не короче четырехкратной толщины быков». Леонардо был первым, кто попытался дать в общих чертах теорию арки, достаточно удовлетворительно, хотя и примитивно объяснявшую эмпирические правила практики (рис. 3). «Арка, сторона квадратного сечения которой будет удвоена, — говорит одна из его записей, — выдержит четыре такие нагрузки, какие выдержит одинарная арка. И (вообще) настолько более, какое количество раз ее толщина содержится в ее длине, т. е. если толщина одинарной арки содержится в ее длине 10 раз, то толщина удвоенной арки будет содержаться в ее длине 5 раз. Следовательно, если толщина удвоенной арки содержится в ее длине вдвое меньше раз, чем толщина одинарной в ее длине, то (удвоенная арка) выдержит груз вдвое больший, чем одинарная арка. Поэтому, если арка (сторона ее сечения) будет увеличена в четыре раза по сравнению с одинарной ..... (она) должна выдержать более четырех грузов и вышеуказанное правило (о соотношении



3. Важнейшие положения теории арок, сформулированной Леонардо да Винчи

толщины к длине) показывает, что она выдержит точно в восемь раз больше».

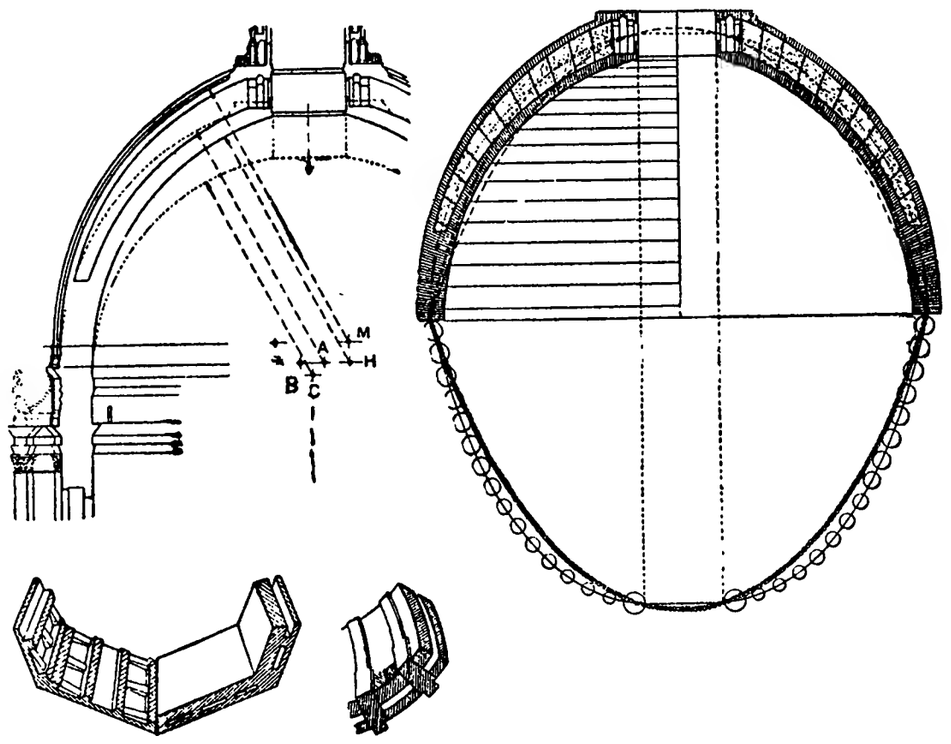
Не ограничиваясь этим, Леонардо да Винчи исследовал расположение усилий в сечениях арки и опоры. «Арка не разрушится, если хорда ее внешней дуги не касается ее внутренней дуги (4), — писал он, — касаясь внутренней дуги (она) дает начало ее слабости и делает ее тем более слабой, чем больше внутренняя дуга пересекается с хордой». «Арка располагает усилия по наклонной линии (2), т. е. треугольник ABC (большой катет которого совпадает с вертикальной гранью опоры, а малый с ее пятой) не испытывает нагрузки».

Его интересует механизм разрушения арки, в частности расположение швов этого разрушения. Он рассматривает арку «сделанную из полукруга (3)», которая «несет нагрузку в двух противоположных третях своей кривизны», и констатирует, что такая арка «разрушится в части, наиболее удаленной от двух сил, которые ее сжимают (реакция опор), и от той, которая приложена в ее середине..., такой же противодействующей данной арке». «Следовательно, грузы, опускаясь,... не могут сблизиться» и «концы расположенной вне их арки не могут сблизиться без того, чтобы она не разрушилась в середине. Следовательно, арка разрушится в пяти местах». Таким образом, Леонардо да Винчи знал о количестве швов разрушения арки и местах их расположения на ее дуге: в замке, в пятах и в промежутках между этими двумя точками.

В его исследованиях мы находим метод построения наружного очертания для свода с заданным внутренним очертанием. «Если арка, нагруженная в замке (1), угрожает сломаться в двух третях своей высоты, — писал он, — то сделай отрезок AB (от пяты до шва разрушения) во столько раз мощнее отрезка (от шва разрушения до замка), сколько раз CB (проекция верхнего отрезка арки на ее ось) содержится в стреле подъема».

Один из рисунков, изображающий способ определения распора арок разного профиля, и сопровождающая его надпись: «Спрашиваю, какие здесь назначены грузы, которые противовесом оказывали бы сопротивление разрушению каждой арки» — указывают, что все приведенные выше обобщения явились результатом не пассивного наблюдения, но активного эксперимента.

Строители собора св. Петра не могли

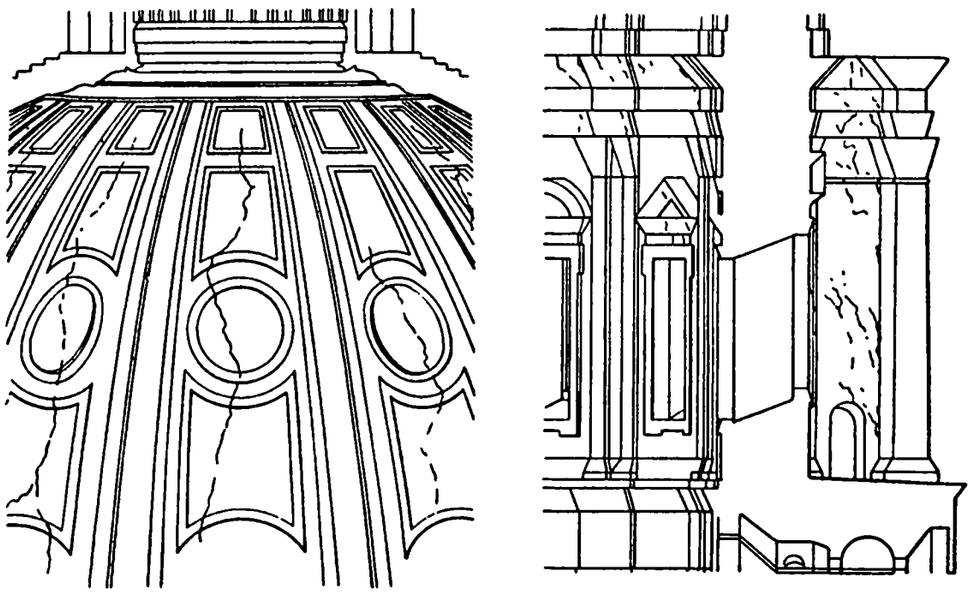


4. Методы построения профиля купола собора св. Петра, примененные Микеланджело (по точкам *ABC*) и Джакомо делла Порта (по точкам *MH*)

не знать этих работ Леонардо да Винчи. Но, по-видимому, это казалось, да и было таким новшеством, которого еще не использовали на практике.

Из описания Вазари, которое почему-то опускают все переводчики (и на русский, и на немецкий, и на французский языки), мы знаем, что Микеланджело «вычертил дугу этого купола при помощи трех точек, которые составляют треугольник ABC». Чертеж (рис. 4) показывает, что построение делалось следующим образом: взяв точку C на пересечении оси полусферы с ее диаметром за центр, полученным таким образом радиусом вычерчивали кривую внутренней поверхности купола; кривую наружной поверхности вычерчивали из точек A и B, находящихся в углах при основании равнобедренного прямоугольного треугольника, вершина которого — в точке C, а гипотенуза, расположенная горизонтально, составляет $^1/_3$ внутреннего диаметра фонаря, или, что то же, $^1/_{18}$ диаметра купола. Из центра, находящегося в одной половине сечения, вычерчивалась дуга противоположной половины.

При сплошной конструкции купол, спроектированный Микеланджело в форме полуовоида высотой 25 *м* с полусферическим пространством радиуса 21 *м* и со стеной, утолщающейся от пят к замку с 3 до 4,5 *м*, должен был содержать 5000 $м^3$ кладки и, выполненный из камня, весить около 12 000 *т*. Это давало бы на 1 $м^2$ проекции 8,7 *т*. Опора, составляющая 520 $м^2$, заняла бы 31% всей площади и испытала

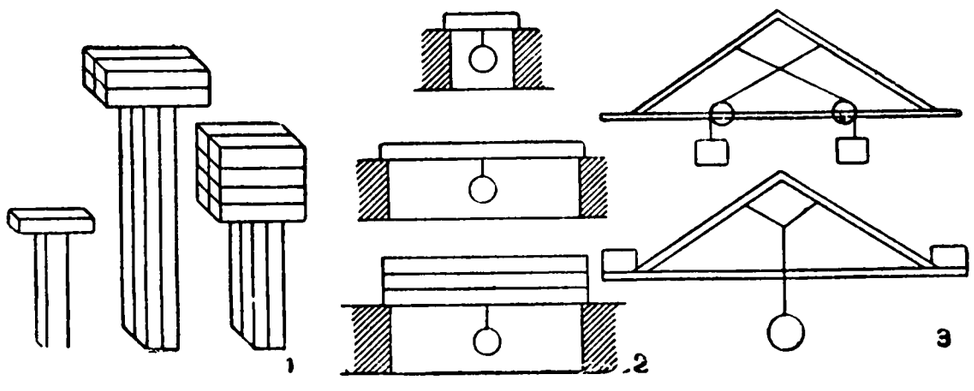


5. Трещины в куполе и контрфорсах барабана собора св. Петра

напряжение 2,3 *кг/см²*. Однако, будучи продолжателем Брунеллеско, о конструкциях которого он говорил, что их «видоизменять можно, но улучшить нельзя», Микеланджело решил также применить пустотелую конструкцию. В письме к Вазари от 17 августа 1557 г. он говорит о необходимости «разделить свод на три свода в тех местах, где нижние окна отделены друг от друга пилястрами, которые, как вы видите, поднимаются в виде пирамид к верхней точке свода, образуя собой центр и боковые стороны...» Таким образом, он остановился на трехъярусной конструкции. Это уменьшило объем кладки до 2700 *м³*, а вес купола до 6500 *т*, снизило «нагрузку» на 1 *м²* проекции до 4,7 *т*, а напряжение материала в опорах примерно до 1,5 *кг/см²*.

Смерть Микеланджело прервала осуществление проекта, продолженное лишь следующим поколением.

Грандиозность задачи побудила заказчика обратиться к опытнейшим архитекторам и инженерам в Италии и вне ее с запросом: «могут ли они возвести этот купол» и просьбой «представить свои мнения в рисунках и записках».



6. Важнейшие положения теории стоек (*1*), балок (*2*) и ферм (*3*), сформулированной Леонардо да Винчи

Сохранилось два противоположных ответа на этот вопрос, принадлежащие двум однофамильцам — делла Порта: один — скульптору Гульельмо, другой — архитектору Джакомо. Ссылаясь на то, что «если исключить Санта Марию во Флоренции», древние и современные архитекторы «не одобряли применение пустотелого купола», Гульельмо утверждал, будто «сила купола», спроектированного Микеланджело, «будет ослаблена» его огромным весом, который «очень вредоносен для стены толщиной в 13,5 пальм (3 *м*)», и в заключение «вместо усиления купола» предложил «облегчить его кладку на 270 канн» (2970 *м³*). Джакомо, назвавший критиков проекта своего учителя «невеждами и клеветниками», которым «надо преградить дорогу», заявил, что модель «не нуждается ни в каком изменении, если хорошо увеличить прочность и устойчивость постройки». Он высказался за замену травертина, которого не хватало, кирпичом, оговорив, «что тот должен быть сделан из хорошей глины, хорошо обожжен и быть прочным». Предложенные Джакомо конструктивные изменения сводились к увеличению стрелы подъема на 4 *м*, исключению третьей оболочки и закладке у основания внутренней оболочки железного кольца, которое было выполнено в 1589 г. Лоренцо Бернини. Кроме того, Джакомо поднял опору купола на 1,8 *м*.

Профиль конструкции делла Порта вычертил из четырех точек, как углов прямоугольника под внутренними краями фонаря, опирающегося на диаметр купола с основанием, равным диаметру фонаря, и высотой, составляющей треть основания. Построение внутренней поверхности сделано из противоположных нижних углов этой вспомогательной фигуры радиусом $^{7}/_{12}$ внутреннего диаметра купола, внешней поверхности — из верхних углов радиусом, составляющим $^{2}/_{3}$ диаметра.

Глубокие и многосторонние исследования купола собора св. Петра были выполнены в 1872 г. известным русским архитектором Р. Бернгардом. По поручению Российской Академии Художеств, которая, как и весь европейский архитектурный мир, заинтересовалась обнаруженными в 60-х годах прошлого века деформациями купола, Бернгард произвел обмеры на месте и опубликовал отчет о них в журнале «Зодчий» в 1876 г. (№ 8—9) и в 1877 г. (№ 1, 2, 3).

Бернгард попытался дать ответ на три вопроса. По каким причинам первые деформации купола и контрфорсов (рис. 5) начались почти через 90 лет после окончания строительных работ, т. е. только в 1680 г.? Почему поврежденными оказались из

16 контрфорсов — 13, а остальные сохранились без повреждений? Достаточной ли гарантией от разрушения купола являются металлические кольца, введенные одно в 1680 г. во внутреннюю оболочку, другое добавленное в 1748 г. снаружи?

На основании чрезвычайно детальных и сложных расчетов Б. Стефоница, проведенных под непосредственным руководством Бернгарда, получены были ответы на все три вопроса [1]. Появление трещин через 90 лет он объяснил тем, что только к этому времени постепенное и медленное увеличение диаметра железного кольца совпало с незначительными отклонениями стенок барабана, создав тем самым критический для конструкции момент.

В сохранности трех контрфорсов он усмотрел проявление обычной несимметричности процесса разрушения зданий, объясняемой совместным действием наружных агрессоров и недостатков строительного материала.

Введение в купол металлических колец он признал ненадежным решением, мотивируя это тем, что внутреннее кольцо уложено ниже оснований ребер, связывающих обе оболочки купола, а наружное хотя и расположено правильно на уровне оснований этих ребер, но имеет слишком малое сечение для того, чтобы поглощать распор.

Если купола выражали инженерные дерзания Возрождения, то общий уровень конструкторской техники характеризуется жилищным строительством, теоретиком и мастером которого был Палладио. Свое особенное внимание к «частным домам» он мотивировал тем, что «из всех родов архитектуры ни один в такой степени не отвечает нуждам людей и столь часто не применяется в жизни». Из 42 построенных и 11 запроектированных им сооружений 17 представляют собой палаццо и 28 — виллы.

Еще Альберти рассматривал все основные конструктивные элементы зданий как взаимосвязанные звенья единой системы. Колонна представляется ему частью стены, балка — положенной поперек колонной, арка — искривленной балкой, свод — растянутой в ширину аркой, купол — пересечением в одной точке большого количества арок. «Во всякой крыше, как и во всякой стене, — писал Альберти, — есть костяк, связи, заполнения, оболочки наружные и внутренние». К костяку он относил колонны, балки и арки, цоколь, пояса и венец. К связям — положенные по балкам прогоны, «проведенные крест-накрест» стропильные ноги, затяжки «или что-либо подобное им». Заполнения и оболочки он определял как все то, что может быть удалено без ущерба для крепости здания. К заполнениям он относил планки и доски, укрепленные в связях; к оболочкам наружным — настил и черепицу, к внутренним — потолок. Пожалуй, наиболее ярким выражением этой концепции в фасаде здания было сооруженное им палаццо Ручеллаи.

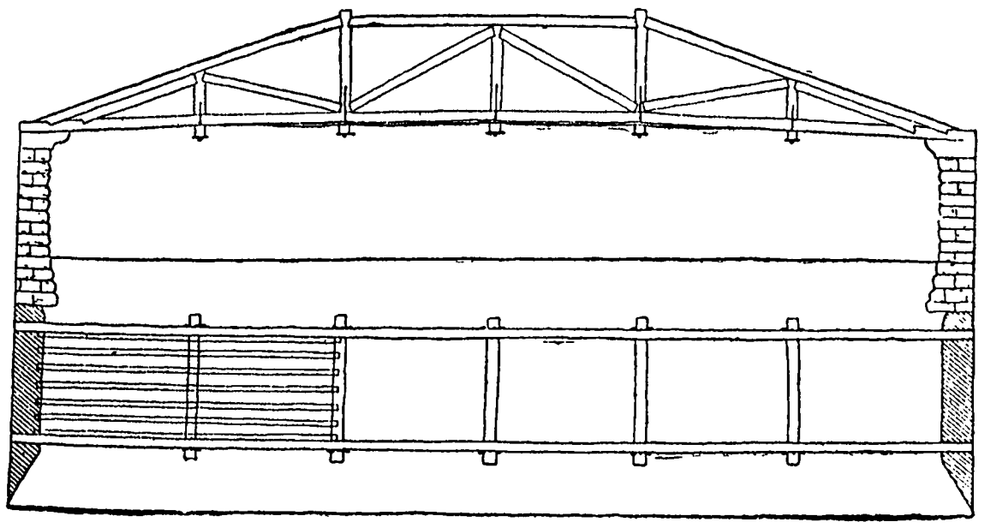
В отличие от своих античных учителей Альберти глубже понимал явления изгиба как продольного, так и поперечного. Рекомендуя пользоваться в подъемных кранах мачтами и брусьями, «не слишком малой или чрезмерной длины», он мотивирует это тем, что длина по своей природе «сопряжена с хрупкостью» и, наоборот, «от короткости получается плотность». Составные балки нужно класть так, чтобы «низ одной лежал там, где верх другой... ибо так обоюдно более могучая сила нижней части приходит на помощь бессилию части более легкой» (верхней). И соединять их нужно с помощью врубок так, чтобы «верхняя линия составной балки не могла от давления груза стать короче, и, наоборот, нижняя линия не могла сделаться длиннее, но оставалась бы натянутой как струна». Он предостерегает против кладки балок, имеющих поперечные трещины, в таком положении, чтобы эти трещины оказывались в нижней (растянутой) части, а балок с продольными трещинами так, чтобы они приходились сбоку (т. е. в нейтральной зоне). И, наоборот, рекомендует обращать поперечные трещины кверху, а продольные вниз. Все это говорит о понимании им роли высоты поперечного сечения балки и разницы в характере усилий, испытываемых ее нижней и верхней зонами.

К тому времени, когда работал Палладио, Леонардо да Винчи уже нашел формулы, позволяющие, хотя и грубо приближенно, но уже в количественном выражении определить сопротивление как продольному, так и поперечному изгибу (рис. 6). Первое — путем деления площади сечения вертикальной опоры (b^2), на отношение ее высоты (h) к стороне (b) этого сечения:

$$b^2 : \frac{h}{b} = \frac{b^3}{h}.$$

Сопротивление балки поперечному изгибу Леонардо определял аналогичным образом: путем деления площади ее попереч-

[1] В своей работе он использовал данные о куполе, переведенные на русский язык из анонимной книги «Путешествие некого француза в Италию в 1765—66 гг.». и опубликованные в изданной в 1776 г. книге «Описание римския Ватиканския церкви святого Петра и великолепного казертского дворца, находящегося недалеко от Рима». Санкт-Питербург, 1778, стр. 80—86.



7. Мост Палладио через реку Чизмоне

ного сечения (b^2) на отношение пролета (l) к стороне квадрата (b), составляющего это сечение:

$$b^2 : \frac{l}{b} = \frac{b^3}{l}.$$

Таким образом им была установлена пропорциональность сопротивления балки изгибу, прямая — кубу стороны сечения и обратная — величине пролета.

Однако, несмотря на заявление Палладио, что он «перелистал» все книги тех, кто «обогатил отменнейшими правилами» архитектурную науку, и что «обычный нашему времени способ строить» не соответствует указаниям Витрувия, Альберти и «других превосходных писателей», — этот крупнейший теоретик находился во власти античных представлений о работе стойки и балки. Он совершенно догматически ограничивает стройность каменной колонны пропорцией 1 : 9,5, а деревянной 1 : 20. Для балки же, вопреки ясной рекомендации Альберти, принимает квадратное сечение.

Большим достоинством Палладио было более глубокое, чем у его предшественников, понимание работы фермы. Описывая мост, сооруженный им на реке Чизмоне (рис. 7), он говорит: «Каждая связь (раскос) поддерживает свою бабку, каждая бабка — поперечину и продольную балку и каждая часть несет свою нагрузку». Это было первое статическое описание фермы, состоящей из параллельных поясов, соединенных решеткой, — конструкции, легшей в XIX в. в основу балочных стержневых систем.

Перед Палладио экспериментальным изучением работы фермы занимался Леонардо да Винчи, об исканиях которого дает представление рисунок (см. рис. 6).

Пожалуй, наиболее обстоятельно конструкции фермы эпохи Возрождения описал Серлио. Приводя образец ферм, обычных для Италии, он называет их «различными изобретениями, какие могут пригодиться для покрытия некоторых зданий, перекрытия которых будут висячими, содержащими различное оснащение из дерева» (рис. 8). Все они представляют статически определимые системы. Начиная с конструкции, имеющей бабку и подкосы, он дает, кроме того, чертежи ферм о двух, трех и пяти бабках с ригелем, как без подкосов, так и с подкосами в каждой панели; показывает способы сращивания составных затяжек из двух брусьев и соединения бабок с затяжкой при помощи шипа или металлическим хомутом.

Интересны приводимые им стропила, выполненные, как он выражается, «в чисто французской манере». Они представляют собой средневековые шпренгельно-подвесные, статически неопределимые фермы, но усовершенствованные введением подкосов, обеспечивающих жесткость узлов (рис. 9). На той же странице приводятся арочные фермы, применявшиеся главным образом во Франции. По поводу простейшей из них Серлио пишет, что она будет служить в различных странах наилучшим образом для перекрытия большого зала, который «несет черепичную крышу, прибитую гвоздями к деревянной» и особенно для кровли из листового свинца, «штуки прочной и гарантирующей от дождя». Более сложный вариант, по его словам, хорош тем, что, являясь «прочнейшим», «выдерживает большую нагрузку, когда расстояние от одной стены до другой будет большим», а наличие в нем подкосов дает возможность перекрыть большой зал деревянным сводом из досок, украсив его резьбой и живописью, а над подпертой балкой «сделать чердак с полом в нем, выдерживающим большую нагрузку».

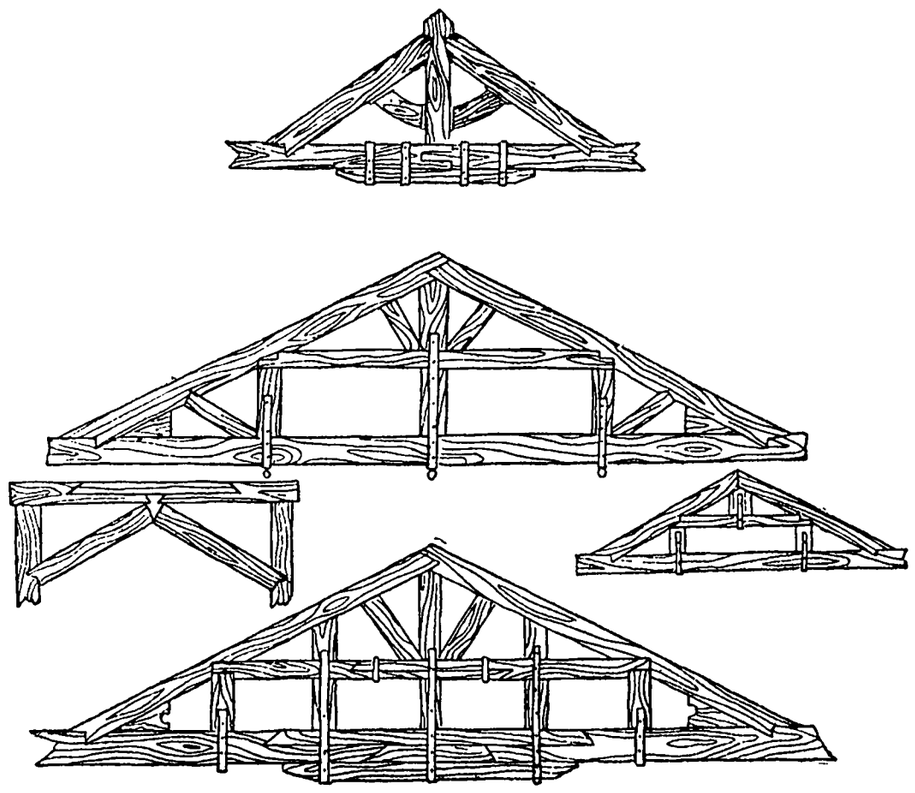
По постройкам Палладио можно проследить ход мыслей конструкторов ферм. В палаццо Порто и в палаццо Тьене, спроектированных в 50-х годах, он применил античные римские стропила с затяжкой, ригелем и тремя бабками. В монастыре Карита, начатом в 1560 г., эта конструкция усилена подкосами, подпирающими стропильные ноги в обоих ярусах фермы и, кроме того, еще поддерживающими ригель примерно в его третях. В седьмой книге трактата Серлио мы находим конструкцию, которой у Палладио нет, но которую при-

нято называть его именем. Это — стропила палаццо Корнаро в Падуе (рис. 10).

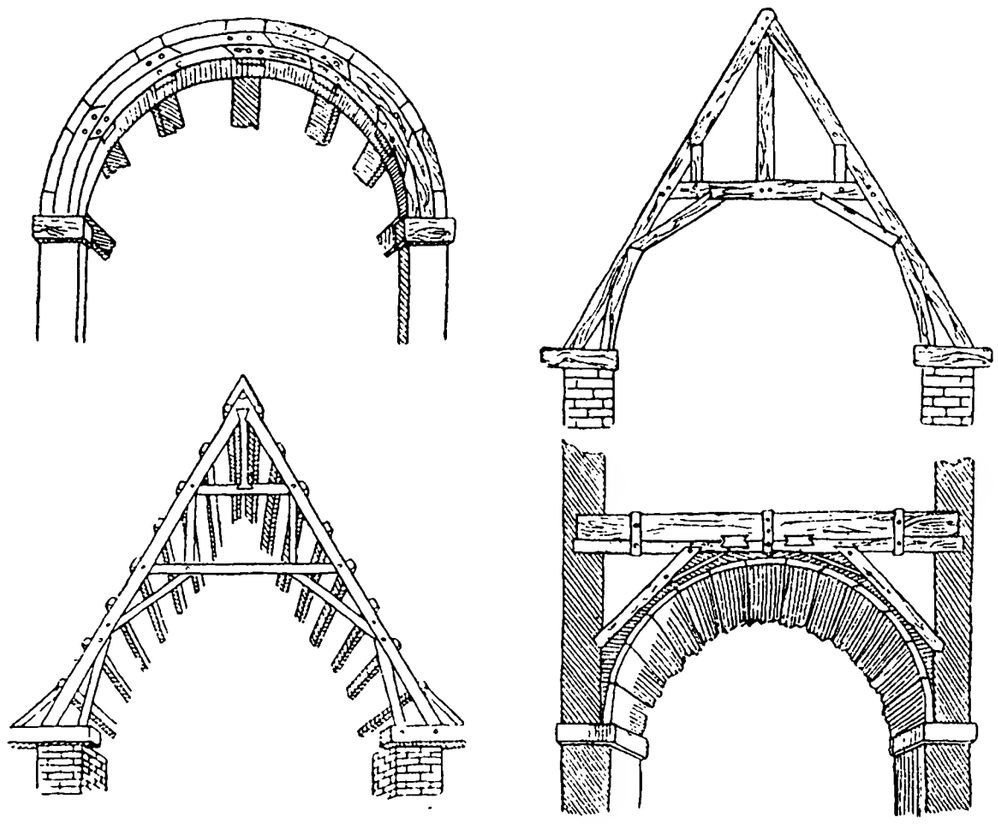
В эпоху Возрождения в частных зданиях широко применяли свод. Альберти перечисляет четыре их вида: цилиндрический, крестовый и сомкнутый многоугольный, который он называет монастырским, а также правильный сферический, т. е. купол. Палладио добавляет к ним, как изобретение последнего времени, зеркальный, упоминаемый им под именем монастырского, а также свод с люнетами. Наиболее замечательными примерами применения этих новых форм являются: для первой — зал палаццо Дожей в Венеции и Сикстинская капелла — для второй. Сам Палладио широко применял свод и разработал способы определения высоты в зависимости от длины и ширины перекрываемого помещения. В одних случаях он брал среднее арифметическое этих величин, в других — среднее геометрическое, а в третьих определял высоту как долю длины помещения, пропорциональную отношению ширины к полусумме этих двух величин (ширины и длины). Он предложил простые графические методы построения. Первый прием Палладио применил в таких виллах, как Фоскари и Корнаро; вторым воспользовался в виллах Дзено и Пизани; третьим в вилле Порто.

Палладио упоминает 24 возведенных им свода. Среди них 6 крестовых, 5 с распалубками, 4 цилиндрических, 2 вспарушенных и по одному лотковому, зеркальному и бочарному. В это число входят также два купола, перекрывающих залы (вилла Триссино и вилла Ротонда). Из других наиболее интересных решений перекрытия следует отметить четырехколонные залы, несшие балочные перекрытия (виллы Тьене, Корнаро и дворец Антонини в Удине).

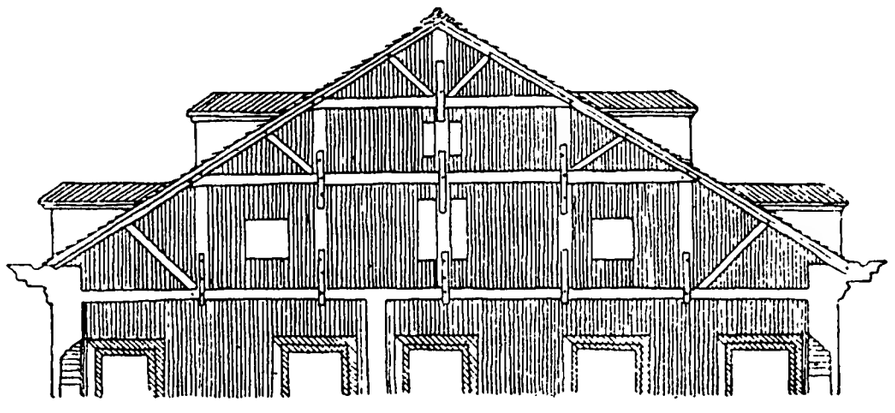
В оконных проемах он предпочитал архитравы, иногда снабженные разгрузочной аркой (виллы Порто, Кьерикати, Мочениго и палаццо Вальмарана). Можно отметить также примеры применения плоской арки (виллы Порто, Пойяна, палаццо Антонини, Вальмарана, Барбарано и Торре). Точно так же преобладает архитравное перекрытие и в дверных проемах (16 из 26 случаев) и в лоджиях (19 из 25). Из трех разновидностей наиболее употребительных в эпоху Возрождения крыш Палладио чаще всего употреблял вальмовую (11 случаев) и шатровую (10). Щипцовая у него встречается всего 4 раза.



8: Фермы «итальянской» конструкции, по Серлио



9. Фермы «французской» конструкции, по Серлио



10. «Сложная», представляющая сочетание итальянской и французской конструкций, ферма палаццо Корнаро в Падуе

Эпоха Возрождения имела целый кодекс строительных норм и правил, очень четко и практично сформулированных Палладио (рис. 11).

1. Котлован, ширина которого должна превышать вдвое толщину стены, роют в глубину $^1/_6$ высоты ее.

2. Сваи длиной $^1/_8$ стены, имеющие пропорции 1 : 12, забивают так тесно, чтобы в промежутках между ними не смогла поместиться новая свая.

3. Фундамент следует надстроить с откосом, симметричным с обеих сторон.

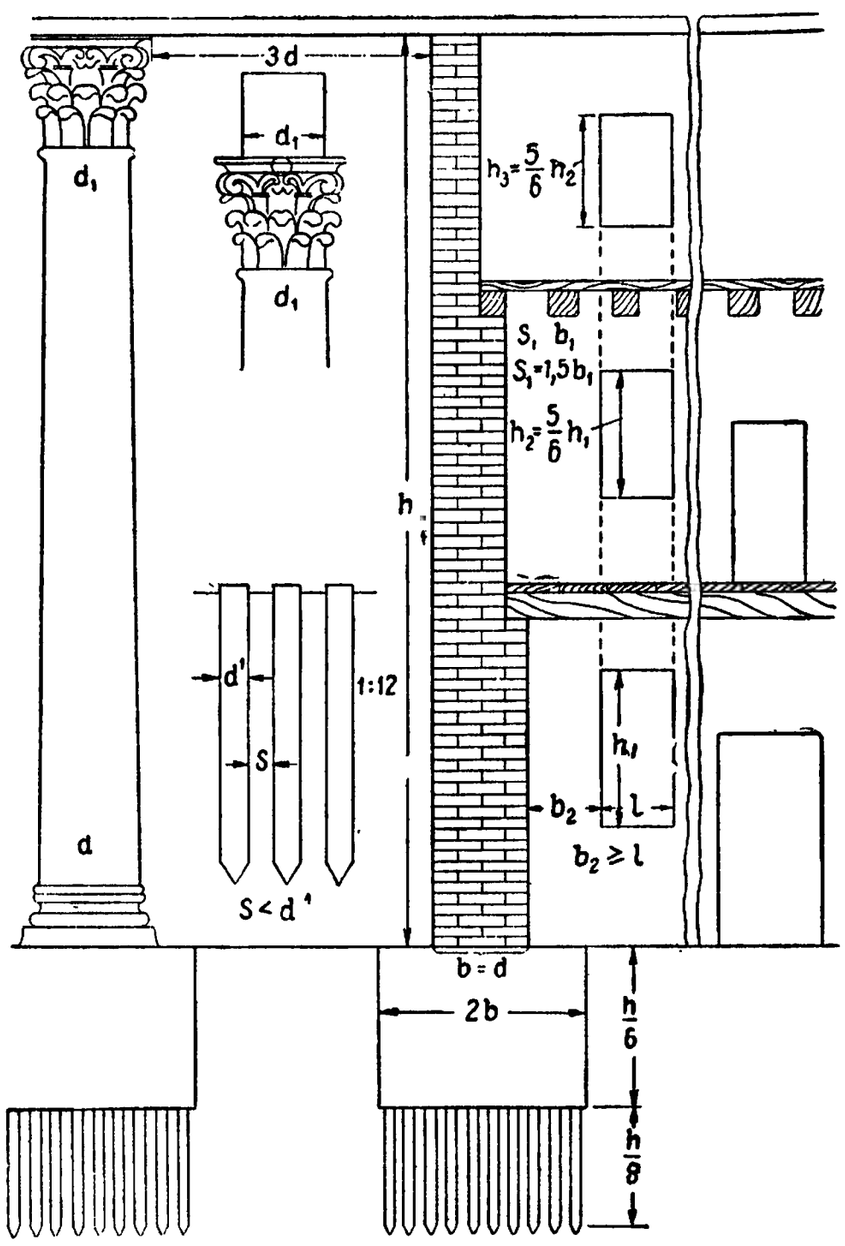
4. Стройность колонны (каменной) не должна превышать отношения 1 : 9,5; а шаг каменного архитрава — трех диаметров колонны.

5. Толщина стены должна быть не меньше нижнего диаметра колонны и уменьшаться с каждым верхним этажом на полкирпича.

6. Высота деревянных балок не должна быть меньше их ширины.

7. Балки междуэтажных перекрытий следует укладывать на расстоянии не меньше их полуторной толщины, так как более частая укладка нарушит конструктивную связь между стенами соседних этажей, что в случае поражения древесины гнилью приведет к обрушению стены верхнего этажа.

8. Предпочтительнее стропила, опирающиеся на внутреннюю стену (наслонные) потому, что при этом «внешние стены не испытывают большой тяжести, и если конец какой-нибудь балки сгниет или сгорит, то это не угрожает крыше».



11. Основные строительные правила

9. Углы постройки должны быть «непоколебимы» и «охвачены длинными твердыми брусьями, как пальцами рук».

10. Проемы следует располагать от углов на расстоянии не меньшем, чем ширина их.

11. Двери комнат должны быть не шире 3 футов и не выше 6,5; не уже 2 футов и не ниже 5.

12. Ширина окна может быть не более $^1/_4$ ширины комнаты и не менее $^1/_5$; высота должна равняться двум квадратам + $^1/_6$ их ширины.

13. Высота архитрава, перекрывающего проем, не может быть менее $^1/_6$ и более $^1/_5$ части ширины проема.

14. Проемы должны быть расположены один над другим так, чтобы простенки находились над простенками, а верхние окна на одной вертикали с нижними.

15. Окна должны уменьшаться с каждым этажом на $^1/_6$ высоты.

16. Для бóльшей прочности и для того, чтобы чрезмерно не обременять дверей и окон, следует помещать над ними пониженные арки (разгрузочные).

17. Диаметр внутренних колонн должен быть на $^1/_5$ меньше диаметра наружных, диаметр верхних настолько же меньше диаметра нижних.

Производство строительных работ

Среди историков архитектуры распространено мнение, будто в эпоху Возрождения механизация строительных работ ограничивалась применением свайного копра и простейших грузоподъемных механизмов — ручного ворота и блоков.

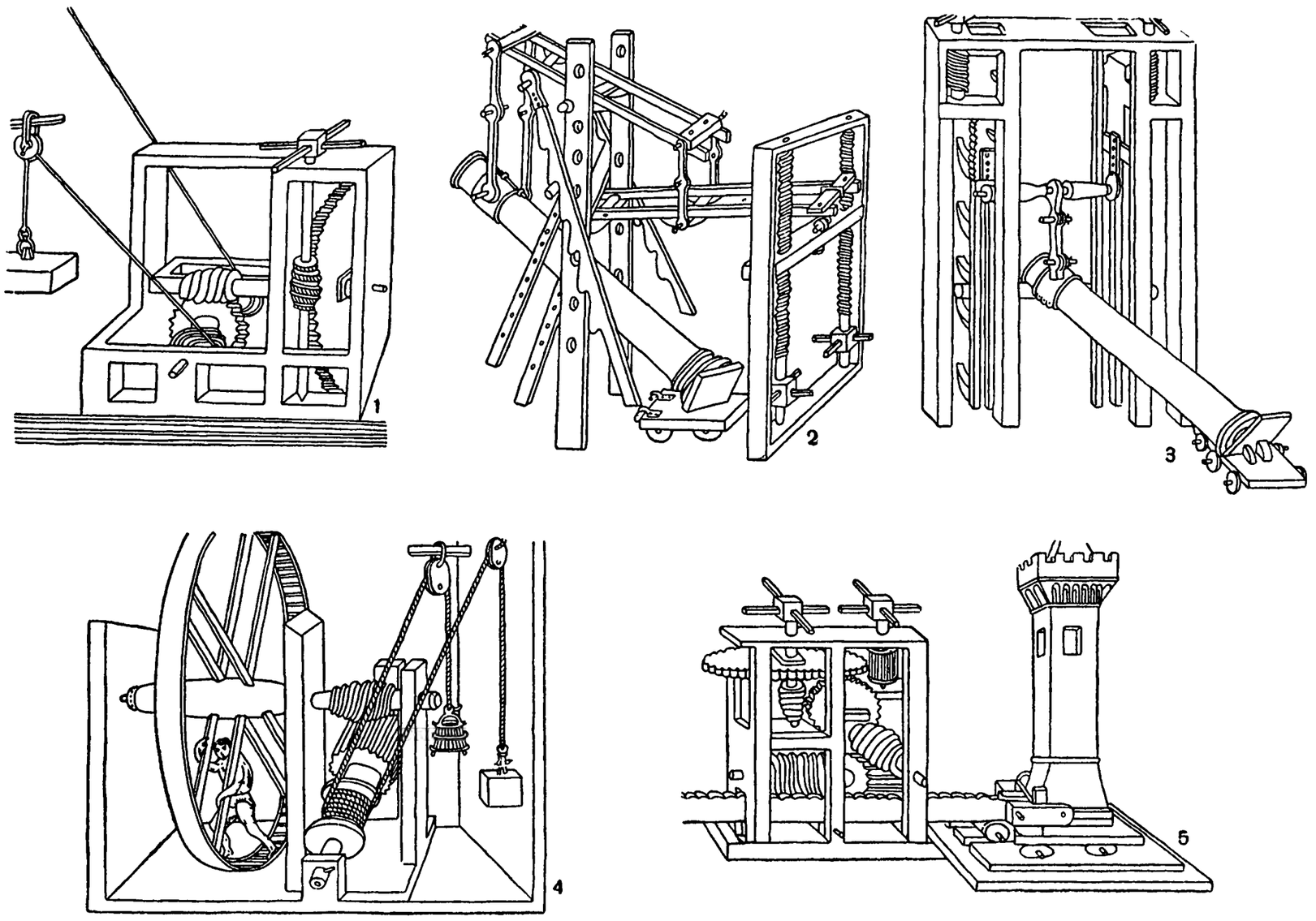
Джулиано да Сангалло в своей рукописной книге 1465 года изобразил 12 механизмов для подъема крупных строительных камней и бадьи с раствором, для установки монолитных колонн, для передвижки целых небольших сооружений (рис. 12).

Состояние механизации строительных работ к концу XV в. охарактеризовано в сочинении миланца Агостино Рамелли «О различных и замысловатых машинах», которое вышло в 1488 г. в Париже одновременно на итальянском и французском языках, а затем было переведено на немецкий язык (рис. 13). Автор говорит о своем труде, как о полном собрании «всех машин и всех инструментов старых и новых; вещей, которые приносят в настоящее время очень большое удобство».

Применение механизмов в строительном деле, как и во всех остальных отраслях промышленности Возрождения, было лишь спорадическим.

Преобладал ручной труд и организован он был как раз на мануфактурном принципе. Это хорошо отражено уже у Альберти. Задачу архитектора он видит в том, чтобы

12. Механизмы, изображенные Джулиано да Сангалло (1465 г.)



«довершить чужими руками» то, что «выносил в собственном уме». В функции архитектора входит:

1) «позаботиться, чтобы работающие правильно пользовались отвесом, шнуром, правилом и угольником»;

2) «в надлежащее время строить, приостанавливать работу и во время вновь начинать»;

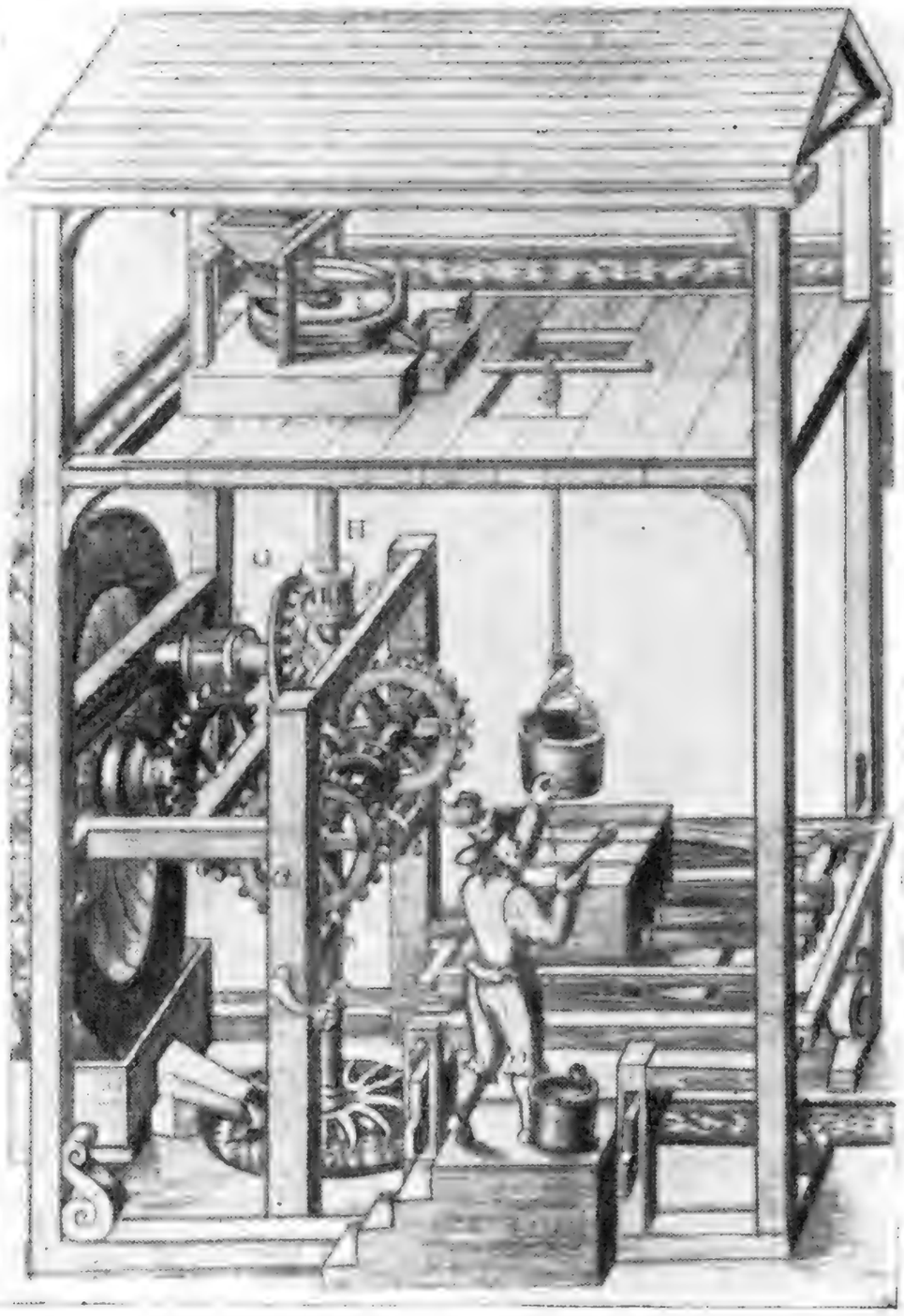
3) «помещать и размещать все чистое, неиспорченное, крепкое»;

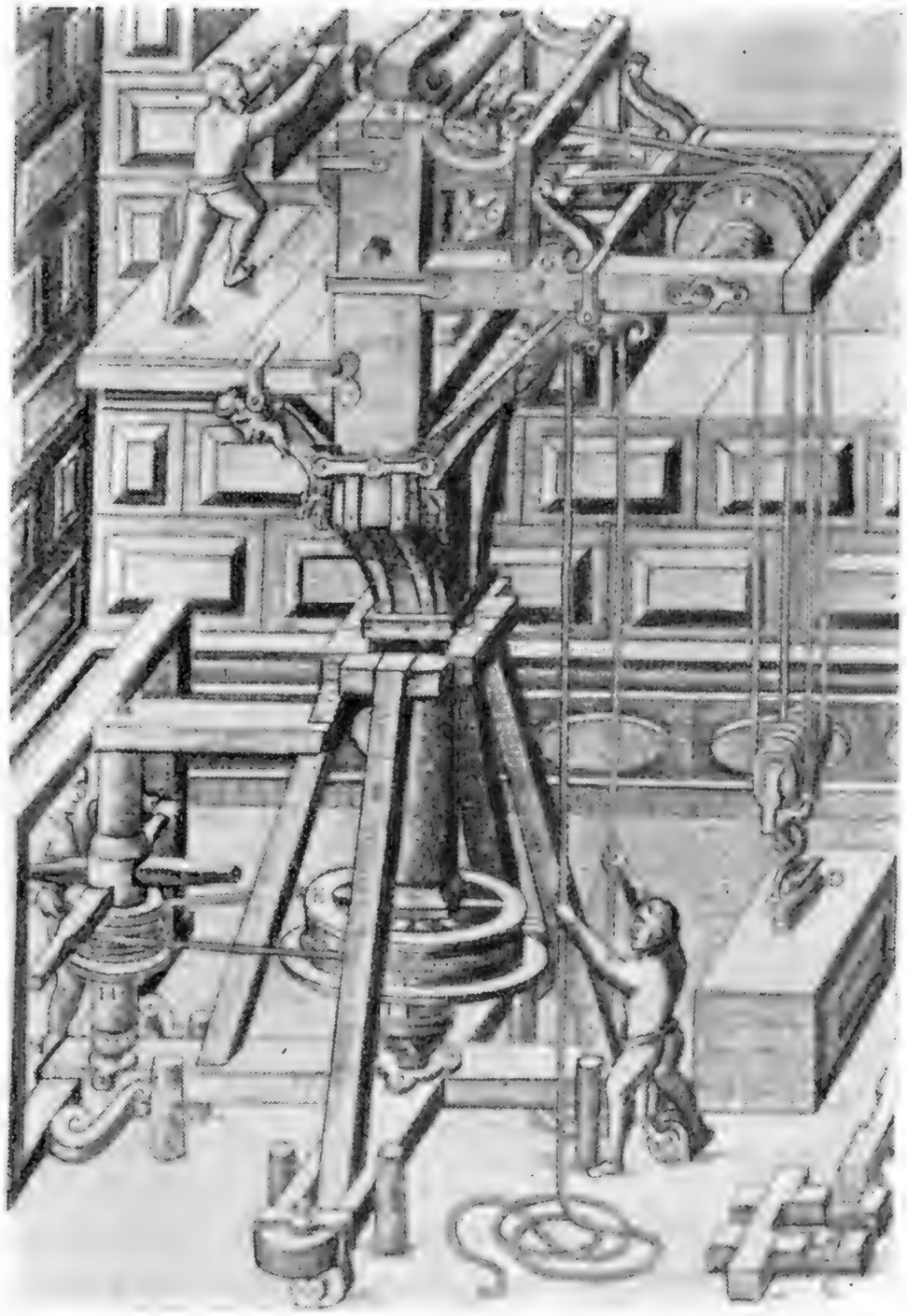
4) «распределять по надлежащим местам и положениям, чтобы части стояли, лежали, прилегали лицевой стороной, боками открытыми или закрытыми, как того требует природа и назначение каждого предмета».

Для предотвращения «ошибок и промахов, сделанных по неопытности и небрежности» ремесленниками, руки которых «служат для архитектора лишь орудием», Альберти и рекомендует использовать помощников, т. е. десятников.

Прекрасное представление о том, как «вынашивали в собственном уме», дает следующий отрывок его трактата: «О себе скажу, что мне приходили в голову многие планы зданий, которые мне весьма нравились, но когда я их вычерчивал линиями, тогда я находил грубейшие ошибки в той самой части, которая мне нравилась больше всех, а когда обдумывал начерченное и начинал все определять в числах, тогда я убеждался в своем невнимании и исправлял ошибку». «Наконец, когда я то же делал в моделях и образцах, то иногда при рассмотрении отдельных частей я замечал, что меня обмануло и число». Альберти требовал, чтобы зодчий изучил образцы, вникая в порядок расположения, вид и размеры отдельных частей, пользуясь при этом материалами в особенности тех архитекторов, «которые сделали величайшее и достойнейшее». Он рекомендовал прежде, чем приступить к постройке, «взвесить все наедине с собой и посоветоваться с опытными людьми». В XV и до середины XVI в. особенное значение в проектировании придавали моделям. «По ним я хотел бы, чтобы ты дважды, трижды, четырежды, семь, десять раз, то откладывая их, то возвращаясь к ним, представил себе все части будущего сооружения, чтобы от самых корней до верхней черепицы ничего не было в будущем сооружении ни скрытого, ни явного, ни большого, ни малого, что бы не было тобой давно и долго продумано, установлено и предначертано»,— писал Альберти.

Ко второй половине XVI в. графические приемы построения были разработаны на-



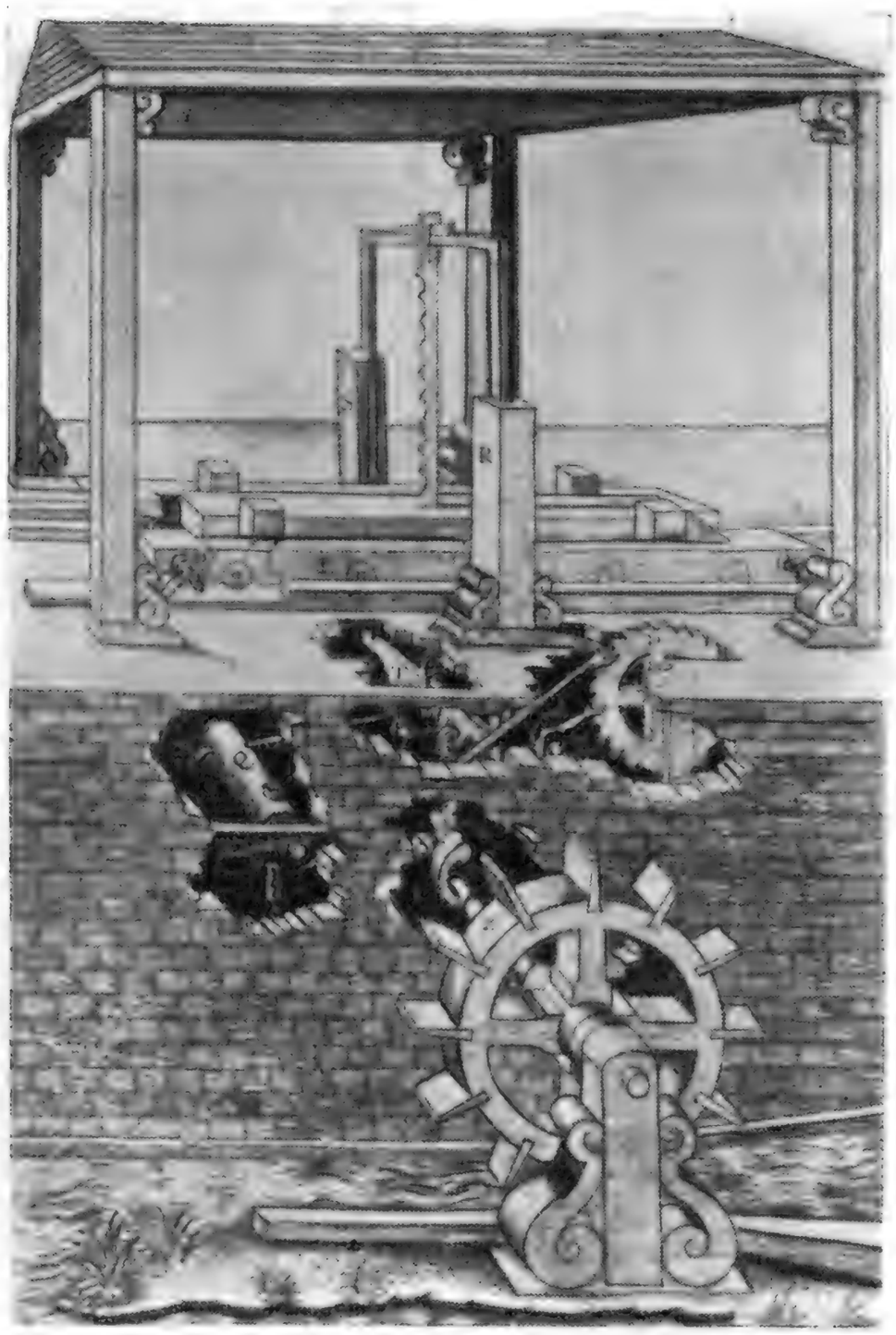


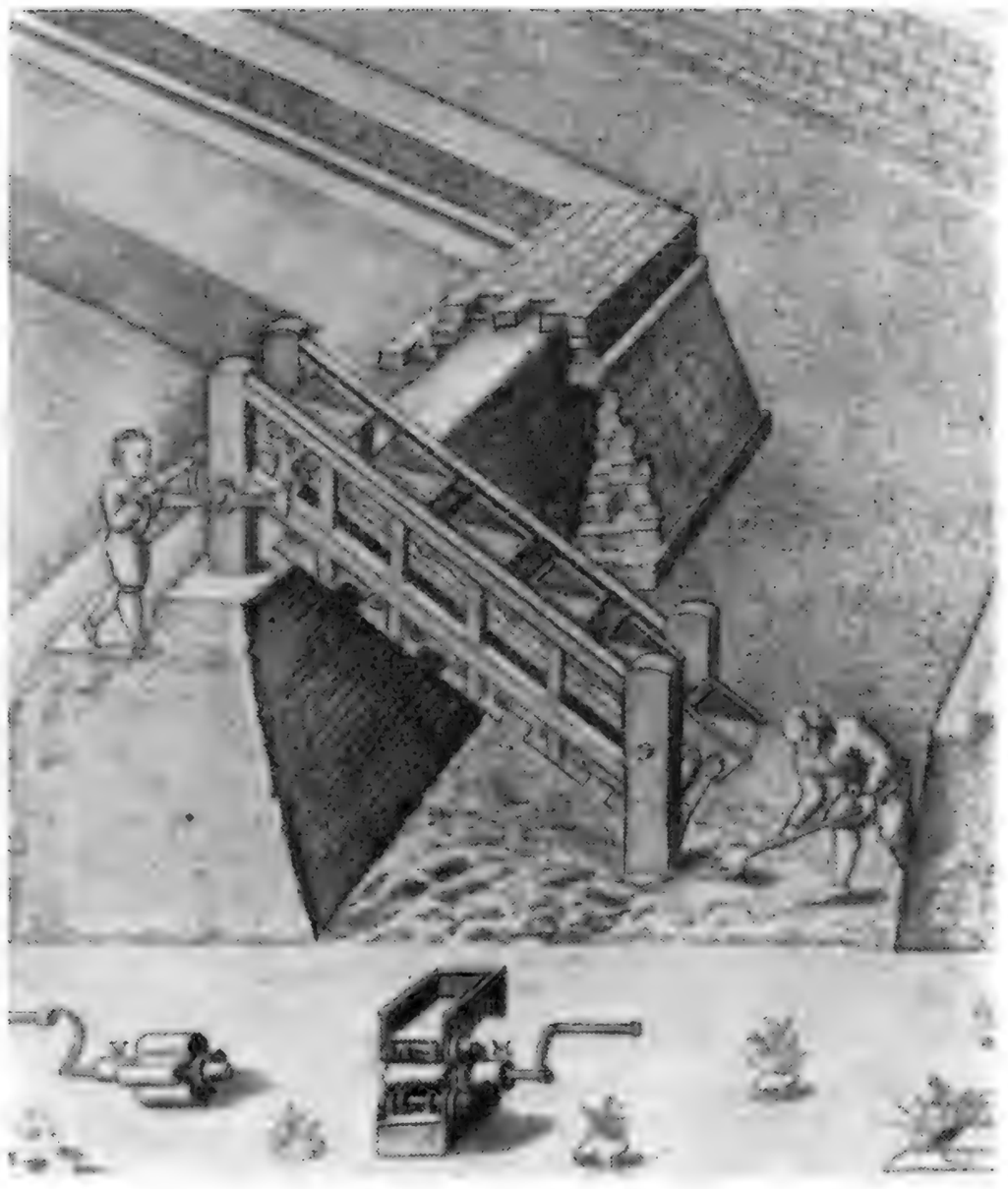
столько, что моделирование утратило свое прежнее исключительное значение.

Исходя из того, что «все, строящееся зимой в местах, исключительно холодных, промерзает, а то, что строится летом в местах, исключительно теплых, высыхает прежде, чем окрепнет», Альберти упоминает в виде руководящего указания, что античный автор Фронтин считал наиболее подходящим и благоприятным для строительства время «с календ (т. е. первой декады) апреля до календ ноября, за вычетом летней жары». Но при этом он оговаривает, что «стройку надо начинать и прекращать в зависимости от разнообразия мест и климата».

Всю мудрость производства работ Альберти резюмирует в «древнейшем правиле архитекторов», которое, по его мнению, «должно быть соблюдено, как завет Оракула». Вот это правило: «Под стену подведи основание прочнейшее, верхнее да соответствует нижнему по отвесной линии, проходящей через центр; углы и костяки стен укрепляй от земли до верха камнем покрепче; известь размягчай, камень клади в сооружение только сырой; враждебным напастям противопоставляй более твердые камни; постройку производи с правилом, уровнем и отвесом; позаботься, чтобы на швы предшествующих рядов приходились середки последующих камней; ряды клади из камней цельных, середину стен заполняй битыми; соединяй ряды с рядами частыми перевязками».

Вполне естественно, что в эпоху широкого развития декора обращали большое внимание на отделочные работы, в частности оштукатуривание и окраску. Альберти требует применения «по меньшей мере» трех слоев раствора, из которых первый должен «совершенно плотно прилегать к стене и держать на стене остальные», последний — «являть красоту отделки, красок и рисунков», промежуточный — «исправлять и устранять недостатки первых двух». Нижний слой должен быть «острым, так сказать, разъедающим стену» и «стойко въеда-





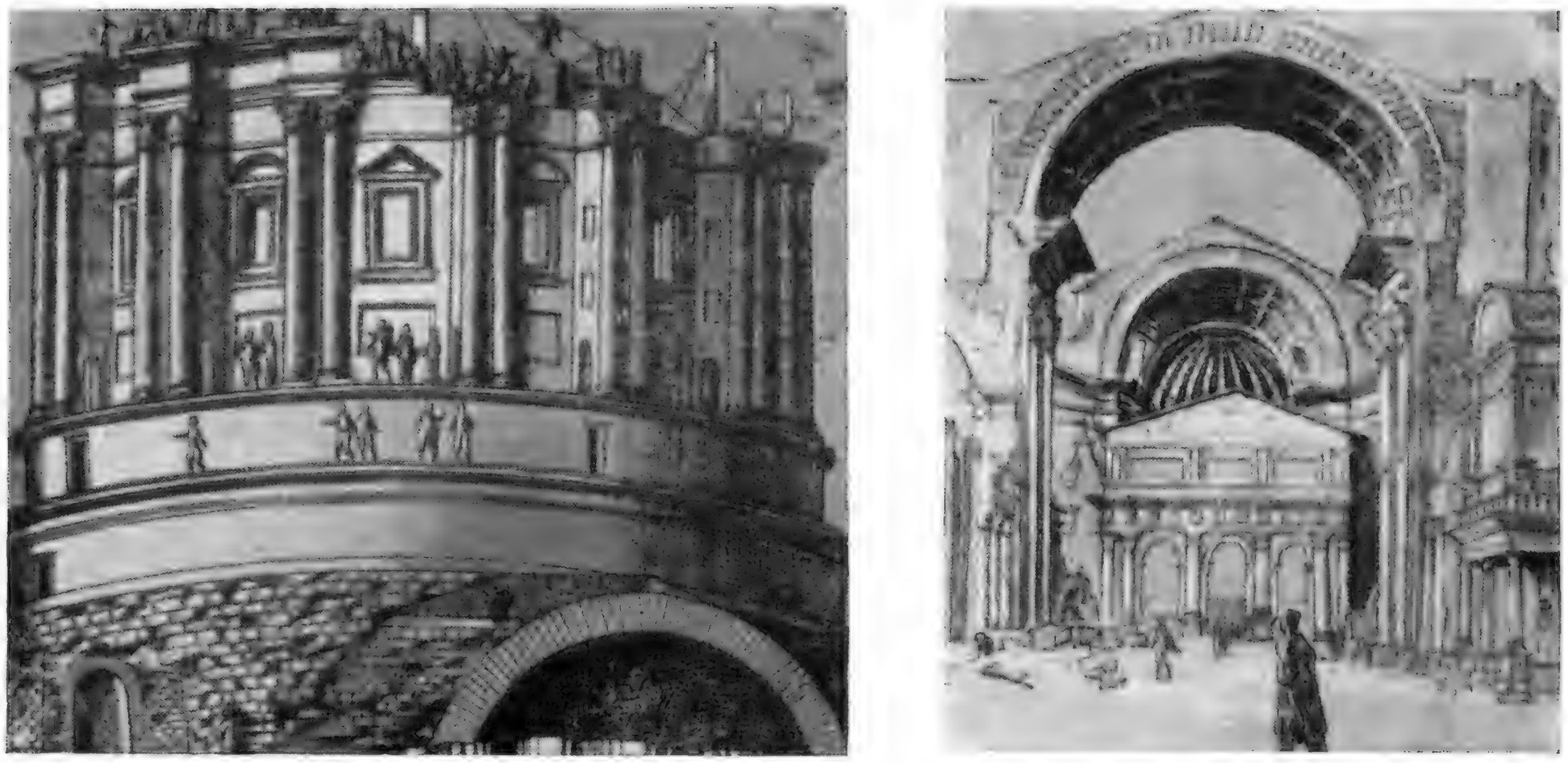
13. Механизмы, описанные Агостино Рамелли (1488 г.) Машина для распиловки камня. Подъемный кран для стеновых камней. Лесопильная машина. Ковшовый транспортер для песка и гравия

ющимся в нее», иначе он «будет отваливаться»; верхний слой — «мягким», так как в случае «остроты» он при высыхании «взборождится частыми трещинами». Для нижних слоев он назначает горный песок, для средних — речной, оба «очень грубые», так как к гладкой поверхности не будет приставать накладываемый сверху слой. «Для верхнего слоя, — говорит Альберти, — берут совершенно белый толченый камень». Касаясь красок, он предупреждает против применения искусственных, особенно тех, которые «будучи положены в огонь изменяются и не переносят извести». И, наоборот, высоко оценивает он «новые изобретенные краски на льняном масле», которые стойки против разрушительных влияний воздуха и климата, только бы стена, на которую их накладывают, была сухой или возможно менее сырой». Про них он сообщает: «применяй где хочешь и как хочешь».

В трактате Альберти целая глава посвящена тому, «чего нельзя предусмотреть, но что можно исправить, если оно совершилось». В ней он рассказывает, как сам исправил стены старой базилики св. Петра в Риме, которые, «отклоняясь, грозили обрушить крышу».

В этой главе описаны практические приемы усиления фундаментов, стен, восстановления колонн и каркаса здания, поднятия деревянных сооружений на новые прогоны и даже выправления целых небольших сооружений, например «часовни, накренившейся вбок вместе с базисом».

Наконец, в ней изложены способы определения причин деформации зданий по расположению трещин. «Трещины в стене и наклон линий иногда бывают от свода, ибо арки толкают стены, или оттого, что стены не выдерживают чрезмерной нагрузки». «Если наверху стена не тронута, а внизу будет зиять много трещин, которые при подъеме стремятся одна к другой своими концами, то это указывает, что углы стен крепкие, а изъян в середине фундамента. Если же подобная щель только одна, но более открытая, указывает на сдвиг в углах».



14. Работы на строительстве барабана купола собора св. Петра в Риме; справа — строительство собора св. Петра по рисунку художника Хеемскерка, 1532 г.

Очень показательно, что такой главой завершена эта первая архитектурная энциклопедия Возрождения.

Пожалуй, наиболее ясное представление о мануфактурной организации труда на стройках того времени дает рисунок строительства барабана собора св. Петра в Риме к моменту смерти Микеланджело (рис. 14).

В организации производства работ строители Возрождения пользовались следующими правилами.

1. Лес следует хранить в месте, куда не проникает солнечный жар, резкий ветер и дождь.

2. Чтобы бревна не растрескивались и сохли равномерно, их торцы надо обмазывать коровьим пометом.

3. Материал для плотничьих работ следует употреблять не ранее трех месяцев после того, как он срублен.

4. Материал для столярных работ (полы, двери, окна) — не менее трех лет.

5. Камень следует держать на воздухе не менее двух лет, после чего наиболее поврежденный употреблять в фундаменты, остальное, как уже выдержавшее испытание, для наземных частей постройки.

6. Кирпич-сырец следует сушить не менее двух лет.

7. Черепицу нежелательно применять в дело раньше, чем она пробудет на морозе и солнце два года.

8. Хорошей считается известь, которая после гашения взбухает всеми своими кусками и поднимается наподобие молочной пенки.

9. Признаком недостаточно погашенной извести служат камешки, обнаруживаемые при перемешивании с песком.

10. Хорошее известковое тесто должно напоминать консистенцией мед и костный мозг.

11. Признаком твердения известкового раствора является «выделение пуха и извести, хорошо известных каменщику».

12. Раствор с избытком песка, «вследствие своей сухости», не будет схватывать. Если же его меньше, «чем требует ее (извести) природная сила», то он будет «лениво мешкать и неохотно слушаться».

13. Густой раствор «более прочен, чем жидкий».

14. Более жидкий раствор следует применять там, где необходимо обеспечить хорошее скольжение на постели больших камней или прилаживание их на месте.

15. Полезно пользоваться «жидкой и гладкой постелью», чтобы камни, «страдающие от непосильной нагрузки, не раскалывались» (т. е. для равномерного распределения усилий в кладке).

16. Нельзя класть стену без перерывов в работе и возводить вышележащую часть, пока еще не отвердела уже сделанная, «ибо свежая и мягкая кладка, будучи слабой и непрочной, никогда не выдержит того, что ты на нее нагрузишь».

За период от начала постройки купола Флорентийского собора до завершения купола св. Петра (1420—1590 гг.) строительная техника не стояла на одном уровне. Ее поступательное движение можно отчетливо проследить посредством сравнения этих двух построек и сопоставления архитектурных руководств тех лет, сочинений Альберти (1452 г.), Серлио (1552 г.), Барбаро (1556 г.) и Палладио (1570 г.).

Если Альберти сообщает, что пустоту между оболочками стен из бережливости засыпают бутовым камнем, поскольку для

этой ее части годится любой мелкий и малоценный материал, то Барбаро говорит об употреблении для такой цели «месива» или «пасты» из щебня с большим количеством извести, заливаемой в дощатую опалубку. И упоминает, что употребление этого материала дает возможность изобрести способ отливать колонны в деревянных формах с последующим оштукатуриванием и отделкой под мрамор. Он рекомендует для повышения прочности снабжать такие колонны дубовым или кирпичным каркасом.

Шуази утверждает, что купол собора св. Петра, появившийся на целое столетие позже Флорентийского, не представляет никакого прогресса в отношении конструкции. С этим нельзя согласиться. Переход от граненой формы к сферической означал замену одинарной кривизны оболочек, соединяющих ребра, двойной кривизной, которая явилась шагом в сторону превращения их из несомых элементов в несущие и дала возможность отказаться от системы поперечных подкосов. Эта новая конструкция была воспроизведена в последующую эпоху строителями куполов собора св. Павла в Лондоне (Кристофер Рен) и парижского Пантеона (Ж. Ронделе, закончивший это здание после смерти Ж. Суффло).

Между Альберти и Палладио архитектура обогатилась двумя новыми видами сводов: зеркальным и сводом с люнетами, которые Палладио так и отмечает, как изобретение своего времени.

Значительные изменения внесла эпоха Возрождения в стропильные конструкции. Совершенно новый для Европы тип арочных деревянных стропил, разработанный на основе падуанской практики, широко применил ученик итальянцев, француз Филибер Делорм. Это открыло возможность, применяя сплоченные вразбежку короткие косяки из маломерного леса, перекрывать большие пролеты. Достижением в методике строительных работ было развитие механизации до пределов, возможных на основе мускульного и водяного двигателя в сочетании с зубчато-колесной трансмиссией.

Таково было наследство в отношении строительных материалов, конструкций и способов работ, оставленное Возрождением следующей эпохе.

ГЛАВА V

ИТОГИ РАЗВИТИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В XV—XVI вв.

Архитектура античности складывалась столетиями и ее наиболее совершенные формы — плод долгой и постепенной эволюции. Возникновение готики также не было внезапным, будучи подготовлено всем ходом предшествующего развития романской архитектуры в условиях закономерной эволюции самого феодального строя и развития общественной жизни расцветавших городов. В этом отношении в истории мировой архитектуры, пожалуй, еще не было до того периода, равного по значению эпохе, итальянского Ренессанса XV в., когда на протяжении жизни одного-двух поколений возникла совершенно новая система архитектурного мышления, не только далекая от непосредственно предшествовавшей ей и веками господствовавшей строительной традиции, но и прямо противоположная последней.

Революционный характер происшедшего таким образом переворота не умаляется тем, что в архитектуре некоторых центральных районов средневековой Италии (например, в Тоскане) никогда не угасали смутные переживания античных форм (проторенессанс). Понадобилась вся мощь обновленного общественного сознания, вся жизнетворная сила нового общества, обратившегося к реальным ценностям земли, уверовавшего в свои силы и пробудившегося к деятельности для того, чтобы эти вялые, не развивавшиеся до того ростки внезапно расцвели, дав жизнь новой архитектуре, многообразное содержание которой конечно не сводится лишь к возрождению античности.

Подобно тому, как изобразительное искусство итальянского Возрождения внесло величайший вклад в дальнейшее развитие мировой художественной культуры созданием реалистической живописи в современном значении этого слова и разработкой таких жанров, как многофигурная композиция и портрет, архитектура итальянского Возрождения во многом определила все дальнейшее развитие мирового зодчества. Действительно, именно в Италии XV и XVI вв. была разработана на основе живого освоения опыта античной архитектуры необычайно гибкая система средств архитектурной выразительности и созданы многие из основных типов как жилых, так и общественных сооружений, получившие широкое применение в XVII и XVIII вв. и определившие облик европейского города до начала XX столетия. Наконец, именно в Италии времени Возрождения было положено начало современной истории и теории архитектуры и науке о градостроительстве.

Градостроительство и город как объект специального исследования привлекали интерес многих передовых архитекторов. Менее значительным принято считать вклад Италии в область практического градостроительства. К началу XV в. города-коммуны Средней и Северной Италии представляли собой уже давно сложившиеся архитектурные организмы. Кроме того, республики и тирании XV и XVI вв. (исключая крупнейшие — как Флоренция, Милан, Венеция и, конечно, папский Рим) не обладали достаточными средствами для создания

новых крупных ансамблей, тем более, что все внимание продолжало уделяться постройке или достройке соборов, как главного религиозного центра города. Немногие целостные градостроительные начинания, как, например, центр города Пиенцы (стр. 91), сочетают в себе новые тенденции со средневековыми строительными традициями.

Все же общепринятая точка зрения несколько недооценивает перемен, совершившихся в XV—XVI вв. в городах Италии. Вместе с попытками теоретического осмысления того, что уже было практически сделано в области градостроительства, можно отметить и попытки осуществить на деле сложившиеся теоретические градостроительные представления. Так, например, в Ферраре был построен новый район с регулярной уличной сетью; попытка единовременного создания целостного городского организма была сделана в городах Бари, Терра дель Соле, Кастро, а также в некоторых других.

Если в эпоху средневековья архитектурный облик города складывался в процессе творчества и строительной деятельности всего населения города, то в эпоху Возрождения городское строительство все более и более отражало устремления отдельных заказчиков и зодчих.

С ростом влияния наиболее богатых семейств их личные требования и вкусы все сильнее сказывались на архитектурном облике города в целом. Большое значение в возведении дворцов, вилл, церквей, усыпальниц, лоджий имело стремление либо увековечить и прославить себя, либо соревнование в богатстве и пышности с соседями (Гонзага — д'Эсте, д'Эсте — Сфорца и т. д.) и неизменное желание жить роскошно. Наряду с этим заказчики проявляли известную заботу и о благоустройстве города, отпуская средства на реконструкцию его ансамблей, на возведение общественных зданий, фонтанов и пр.

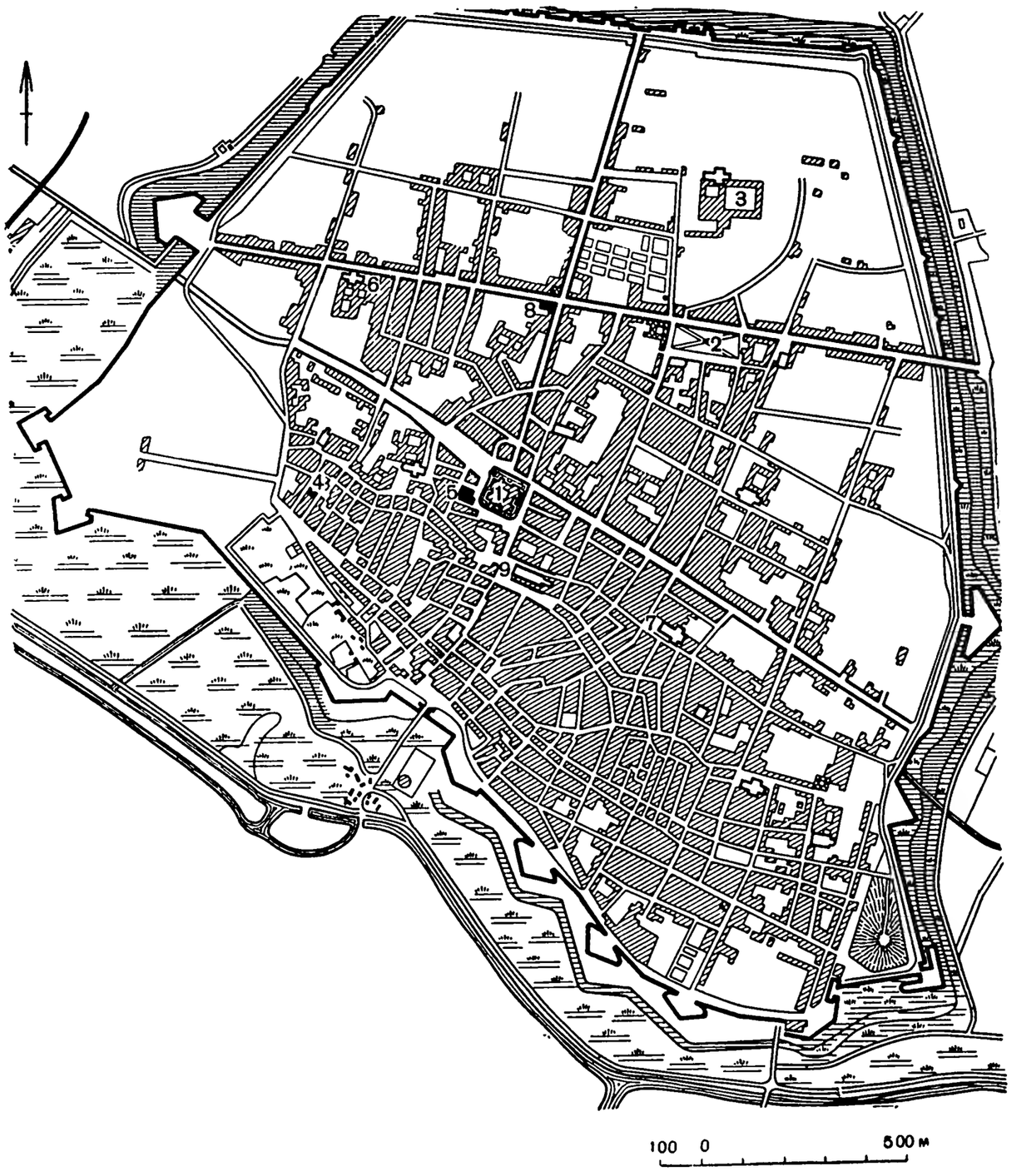
Значительная часть дворцово-храмового строительства падала на годы экономического кризиса, связанного с потерей восточных рынков и велась за счет уже собранных богатств, являвшихся в период упадка ремесла и торговли непродуктивным капиталом. К строительству привлекались наиболее известные и прославленные зодчие, художники, скульпторы, которые получали большие средства на осуществление порученных им работ и могли, удовлетворяя личные требования заказчиков, в бóльшей мере проявить и свою творческую индивидуальность.

Поэтому-то итальянские города эпохи Возрождения и богаты своеобразными, несхожими друг с другом архитектурными ансамблями. Однако, являясь произведениями одной эпохи с вполне сложившимися эстетическими воззрениями, эти ансамбли имели в основе своей общие принципы композиции.

Новые требования объемно-пространственной организации города и его элементов покоились на осмысленном, критическом восприятии средневековых традиций, на изучении памятников и композиций античности. Основными критериями были ясность пространственной организации, логичное сочетание главного и второстепенного, пропорциональное единство сооружений и пространств, их окружающих, взаимосвязь отдельных пространств, и все это в соразмерных человеку масштабах. Новая культура эпохи Возрождения сначала незначительно, а затем все активнее проникала в градостроительство. Средневековый город, являвшийся основой городов Возрождения, не мог быть значительно видоизменен, поэтому на его территории велись лишь реконструктивные работы, сооружались отдельные общественные и частные здания, требовавшие порой некоторых планировочных работ; рост же города, несколько замедлившийся в XVI в., обычно шел за счет расширения его территории.

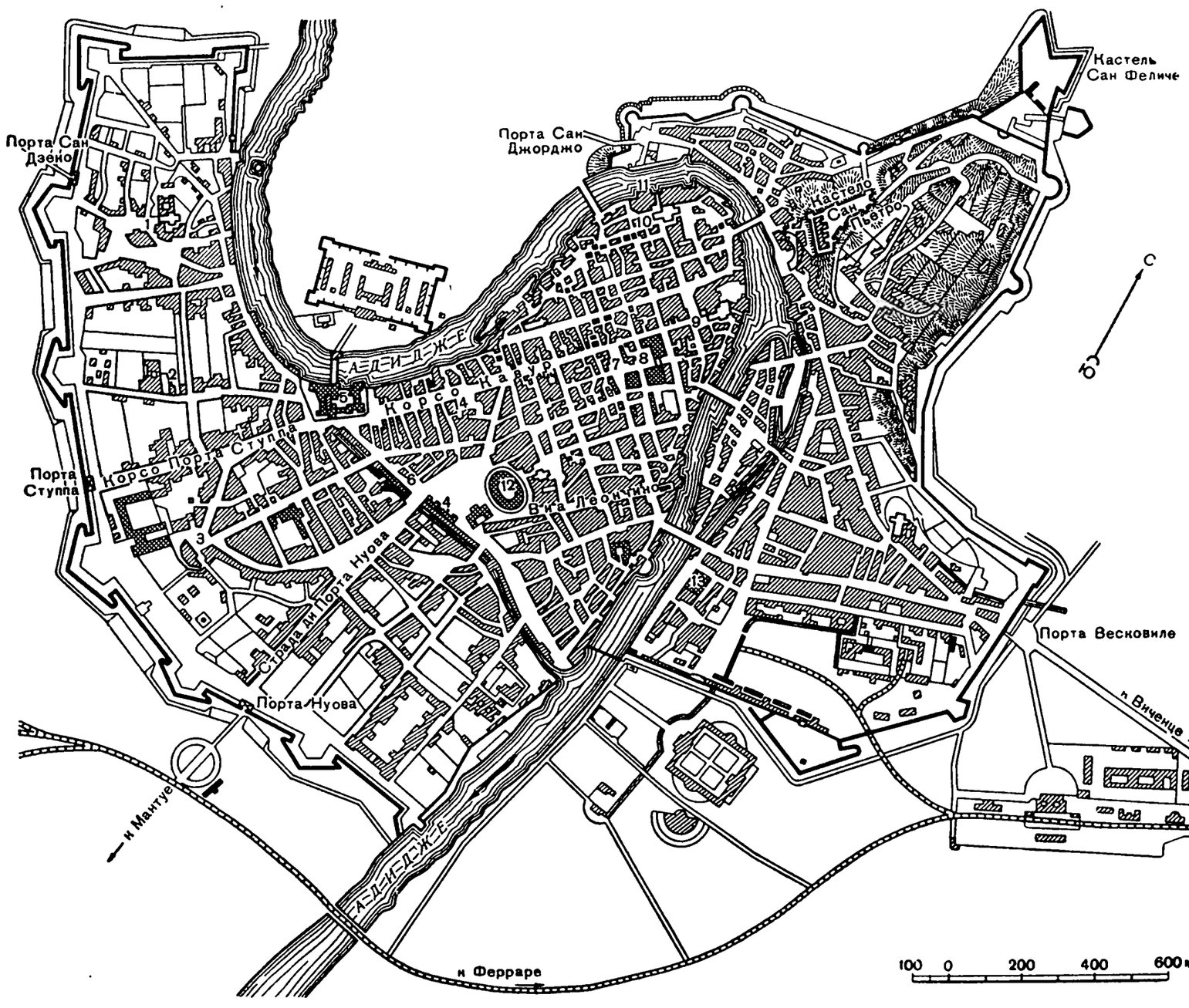
Эпоха Возрождения не внесла явных изменений в планировку городов, но значительно изменила их объемно-пространственный облик, решив ряд градостроительных проблем по-новому.

Одним из первых примеров новой планировки на рубеже XV—XVI вв. может служить Феррара (рис. 1). Ее северная часть застраивалась по проекту Бьяджо Россетти (упом. 1465—1516 гг.). Главные линии новой уличной сети соединяли въездные ворота построенных им укреплений. Пересечения улиц были акцентированы дворцами (палаццо деи Диаманти и др.) и церквами, возведенными тем же зодчим или под его непосредственным руководством. Средневековый центр с окруженным рвом замком д'Эсте, палаццо дель Комуне и другими сооружениями XII—XV вв., как и прилегающая к нему ремесленно-торговая



1. Феррара. Схематический план города

1 — замок д'Эсте; *2* — площадь Ариосто; *3* — картезианский монастырь; *4* — церковь Санта Мария Нуова дельи Альдигьери; *5* — церковь Сан Джулиано; *6* — церковь Сан Бенедетто; *7* — церковь Сан Франческо; *8* — палаццо деи Диаманти; *9* — собор



2. Верона. Схематический план города

1 — церковь Сан Дзено; *2* — церковь Сан Бернардино; *3* — район госпиталей и форта Сан Спирито; *4* — Гран Гвардиа Веккиа; *5* — Кастелло Веккио; *6* — палаццо Мальфатти; *7* — площадь делле Эрбе; *8* — площадь деи Синьори; *9* — площадь Санта Анастасия; *10* — собор; *11* — дворец епископа; *12* — античный амфитеатр; *13* — палаццо Помпеи; *14* — палаццо Бевилаква

часть города, остались нетронутыми. Новая часть города, застраивавшаяся по указанию д'Эсте домами определенной этажности, получила более светский, аристократический характер и ее прямые широкие улицы с ренессансными дворцами и церквами придали Ферраре отличный от средневекового города облик. Недаром Буркхардт писал, что Феррара является первым современным городом Европы.

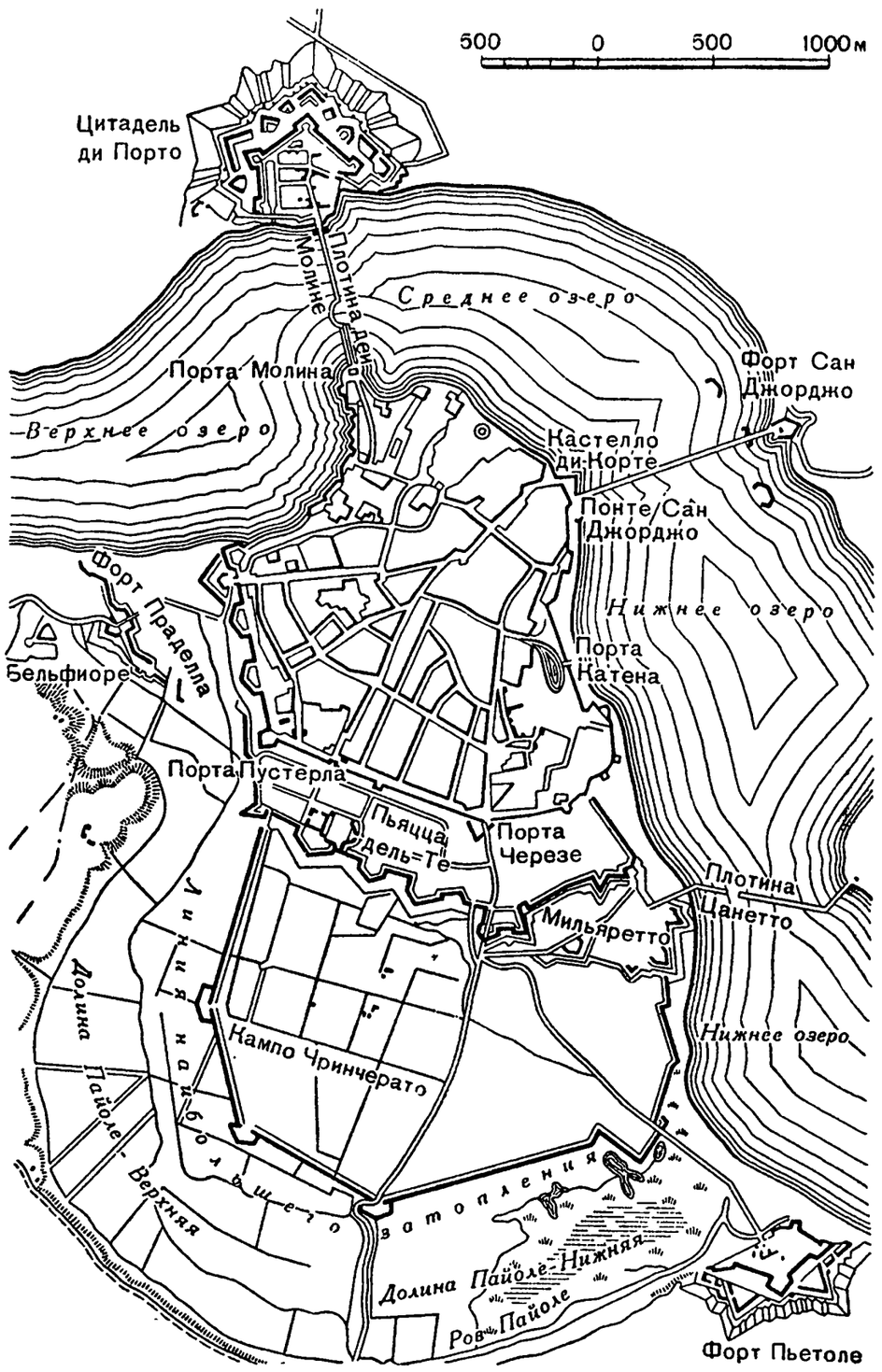
Но и без планировки новых районов строители эпохи Возрождения с величайшим искусством пользовались всеми элементами благоустройства и малых архитектурных форм города, начиная с каналов и кончая аркадами, фонтанами и мощением [1] — для общего улучшения и эстетического обогащения архитектурного облика даже крохотных городков или отдельных ансамблей. В ряде городов, таких как Милан, Рим, были спрямлены и расширены улицы.

Каналы сооружались не только для орошения полей, но и в городах (для обороны, транспорта, водоснабжения, защиты от паводков, для производства — промывки шерсти и др.), где они составляли планировочно продуманную систему (Милан), нередко включавшую плотины и шлюзы, и связанную с городскими оборонительными сооружениями (Верона, Мантуя, Болонья, Ливорно и др., рис. 2, 3, 5, 21).

Уличные аркады, встречавшиеся и в средние века, тянулись иногда вдоль целых улиц (Болонья, рис. 4) или по сторонам площади (Флоренция, Виджевано, рис. 7).

Возрождение оставило нам замечательные городские комплексы и ансамбли, которые можно разделить на две основные группы: ансамбли, сложившиеся исторически (они относятся главным образом к XV в.), и ансамбли, созданные единовременно или же на протяжении ряда строительных периодов, но по замыслу одного зодчего, иногда полностью завершенные в эпоху Возрождения (в основном в XVI в.).

Замечательным примером ансамблей первой группы является ансамбль площадей сан Марко и Пьяццетты в Венеции (см. стр. 281—286, 289).



3. Мантуя. Схема городских укреплений и план города

В первой половине XV в. строились части палаццо Дожей, выходящие как на Пьяццетту, так и на канал Сан Марко. К началу этого же века восходит мраморное мощение площади Сан Марко, объединившее ее позднее с Пьяццеттой. В начале XVI в. реконструктивные работы центральной площади города привлекают к себе виднейших зодчих: Бартоломео Бон увеличивает высоту кампанилы с 60 до 100 *м* и венчает ее шатровым покрытием; Пьетро Ломбардо и др. строят Старые Прокурации и часовую башню; в 1529 г. с Пьяццетты убирают ларьки, благодаря чему открывается вид на лагуну и монастырь Сан Джорджо Маджоре. Пьяццетта играет важную роль пространственного перехода от просторов лагуны к центральной площади, подчеркивая ее размеры и композиционное значение в структуре города. Затем Сансовино расширяет площадь к югу, расположив

[1] Характерный пример, относящийся к XV в., — колодец на соборной площади в Пиенце; в XVI в. роль фонтана в ансамблях усложняется (так например, фонтаны, установленные Виньолой в Риме, Витербо и в расположенных в их окрестностях виллах; см. стр. 238, 348).

4. Уличная аркада. Вверху — Болонья; внизу — Азоли

здание сооруженной им на Пьяццетте Библиотеки, в 10 *м* от кампанилы, и строит у подножия башни Лоджетту. К концу XVI в. Скамоцции возводит Новые Прокурации. Однако западная сторона площади была завершена лишь в начале XIX в.

Развитие площади Сан Марко на берегу лагуны у устья Большого Канала обусловлено как функционально — удобство доставки товаров к месту главных венецианских ярмарок и высадки почетных гостей перед дворцом и собором, — так и художественно: главная, парадная площадь города торжественно раскрывается подъезжающим со стороны моря и является как бы приемным залом города; подобно ансамблю площадей античного Милета, площадь Сан Марко показывала прибывшим, как богата и прекрасна столица Венецианской республики.

Новое отношение к сооружению как к части целого, умение связать здания с окружающим их пространством и найти контрастное, взаимно выгодное сочетание разнохарактерных сооружений привели к созданию одного из лучших ансамблей не только Возрождения, но и мирового зодчества.

Высокая архитектурная культура Венеции проявилась и в постепенно складывавшихся ансамблях площади Санти Джованни э Паоло (с памятником Коллеони работы Вероккио) и торгового центра города (ср. стр. 120 и рис. 9 на стр. 332; рис. 39 на стр. 287).

Примером последовательной застройки ансамбля может служить площадь Синьории во Флоренции (стр. 59), а также комплекс центральных площадей в Болонье, где к этому времени сложились интересные градостроительные традиции.

Планировка Болоньи сохранила отпечатки ее многовековой истории (рис. 5). Центр города восходит ко времени римского военного лагеря. Лучеобразно расходившиеся улицы восточного и западного районов выросли в средние века, соединив античные ворота (не сохранились) с воротами новых (XIV в.) укреплений.

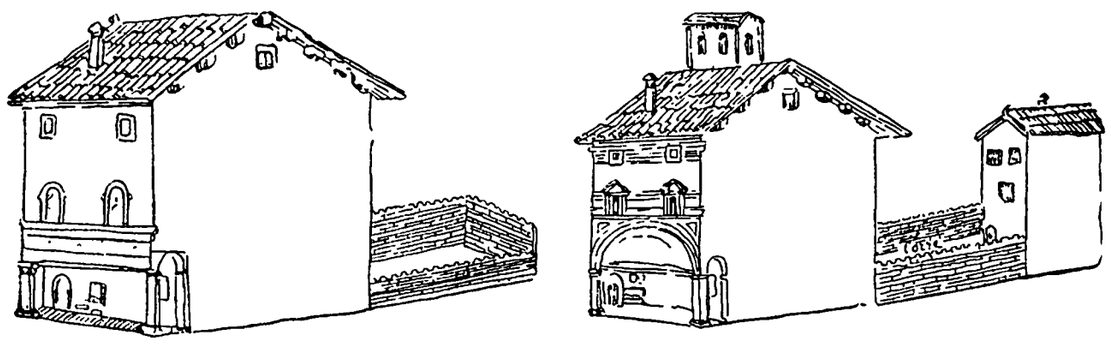
Раннее развитие цехового производства прекрасного темно-красного кирпича и строительных деталей из терракоты, а также распространение аркад, тянувшихся по сторонам многих улиц (они строились до XVII в.), придали городской застройке заметные черты общности. Эти черты развивались и в эпоху Возрождения, когда Совет города уделял строительству большое внимание (см. разработанные по решению Совета типовые проекты домов для приго-

5. Болонья. Схематический план города

1 — площадь Мальпиги; *2* — площадь Равеньяна; *3* — площадь Маджоре; *4* — площадь Нептуна; *5* — площадь Аркиджиннасио; *6* — церковь Сан Петронио; *7* — палаццо Публико; *8* — палаццо Легата; *9* — палаццо дель Подеста; *10* — портико деи Банки; *11* — палаццо деи Нотаи; *12* — палаццо Аркиджиннасио; *13* — палаццо дель Ре Энцо; *14* — Мерканция; *15* — дворцы Изолани; *16* — церковь Сан Джакомо; *17* — каза Грасси; *18*— палаццо Фава; *19* — палаццо Арморини; *20* — Колледжо ди Спанья; *21* — палаццо Бевилаква; *22* — палаццо Танари

родов, с примитивными портиками, которые должны были складываться в уличные аркады — рис. 6).

Площадь Маджоре, расположенная в самом сердце старого города, с выходившими на нее огромным замкообразным палаццо Публико, объединявшим ряд общественных сооружений средневековой коммуны, и собором — на протяжении XV и XVI вв. получила органическую связь с главной улицей через площадь Нептуна (фонтан, давший ей название, сооружен Дж. да Болонья в XVI в.) и значительно изменила свой облик в духе нового стиля: в XV в. здесь работал Фиораванте, перестроивший палаццо дель Подеста, а в XVI в. — Виньола, объединивший здания на восточной стороне площади общим фасадом с монументальной аркадой (портико деи Банки; ср. стр. 232).



6. Болонья. Типовые проекты жилой застройки пригородов

Ко второй группе ансамблей, полностью подчиненных единому композиционному замыслу, относятся главным образом архитектурные комплексы XVI и последующих веков.

Площадь Сантиссима Аннунциата во Флоренции (стр. 57), несмотря на единообразный характер ее застройки, является примером ансамбля промежуточного типа, так как не была задумана одним мастером. Однако простая, легкая и вместе с тем монументальная аркада Воспитательного дома Брунеллеско (1419—1444 гг.) определила облик площади; подобная же аркада была повторена на западной стороне перед монастырем Серви ди Мария (Сангалло Старший и Баччо д'Аньоло, 1517—1525 гг.). Более поздний портик перед церковью Сантиссима Аннунциата (Джованни Каччини, 1599—1601 гг.) выше двух боковых и вместе с конным памятником Фердинанду I (Дж. да Болонья, 1608 г.) и фонтанами (1629 г.) свидетельствует о новой тенденции в построении ансамблей: подчеркнуть роль церкви и выявить господствующую композиционную ось.

С накоплением богатства наиболее влиятельные представители молодой буржуазии стремились заслужить признание сограждан, украшая родной город, и заодно выразить свое могущество с помощью архитектуры, строя себе величественные дворцы, но также и жертвуя деньги на реконструкцию и даже полную перестройку своей приходской церкви, а затем и возводя в своем приходе другие постройки. Так, например, возникали своеобразные группы сооружений вокруг дворцов Медичи и Ручеллаи во Флоренции; первая включала, помимо дворца, церковь Сан Лоренцо с капеллой — усыпальницей Медичи и библиотекой Лауренцианой (стр. 70 и 216), вторая состояла из дворца Ручеллаи с лоджией напротив него и капеллы Ручеллаи в церкви Сан Панкрацио (стр. 83).

От возведения группы построек такого рода оставался один шаг к созданию на средства «отца города» целого ансамбля, украшающего родной город.

Примером такой реконструкции может служить центр Фабриано, куда во время эпидемии чумы в Риме переехал папа Николай V со своими приближенными. Реконструкция Фабриано была поручена в 1451 г. Бернардо Росселино. Не меняя конфигурации центральной площади, которая по-прежнему оставалась по средневековому замкнутой, Росселино пытается несколько упорядочить ее застройку, обнося боковые стороны портиками. Обрамление площади галереями, акцентирующими внимание зрителей на увенчанном зубцами суровом палаццо Подеста, свидетельствует о том, что главным на ней, несмотря на приезд папы в город, остается это древнее гражданское здание. Реконструкция центра Фабриано — одна из первых градостроительных попыток эпохи Возрождения организовать пространство площади по принципу регулярности.

Другим примером единовременной реконструкции центральной площади да и всего города является Пиенца (стр. 91), где осуществлена лишь часть предусмотренных тем же Бернардо Росселино работ.

Площадь Пиенцы, с четким подразделением сооружений, там расположенных, на главные и второстепенные, с регулярным очертанием и преднамеренным расширением территории площади в сторону собора для создания вокруг него свободного пространства, с узорчатым мощением, отделяющим собственно трапециевидную площадь от проходящей вдоль нее улицы, с тщательно продуманным цветовым решением всех зданий, обрамляющих площадь, является одним из наиболее характерных и широко известных ансамблей XV в.

Интересен пример регулярной застройки площади в Виджевано (1493—1494 гг.). Площадь, на которой стоит собор и располагался главный въезд в замок Сфорца, была окружена непрерывной аркадой, над которой тянулся единый фасад, украшенный росписями и цветной терракотой (рис. 7).

Дальнейшее развитие ансамблей шло в направлении все большей изоляции их от общественной жизни города, так как каждый из них был подчинен частной задаче и решен с резко выраженной индивидуаль-

ностью, обосабливающей его от окружения. Площади XVI в. не являлись уже более общественными площадями городов-коммун раннего Возрождения, предназначенными для парадных шествий и праздников. Несмотря на сложность пространственных композиций, на далеко открытые перспективы, они прежде всего играли роль открытого вестибюля перед главенствующим сооружением. Как и в средние века, хотя и с другой пространственной организацией и композиционными приемами построения, площадь снова была подчинена сооружению — ведущему зданию ансамбля.

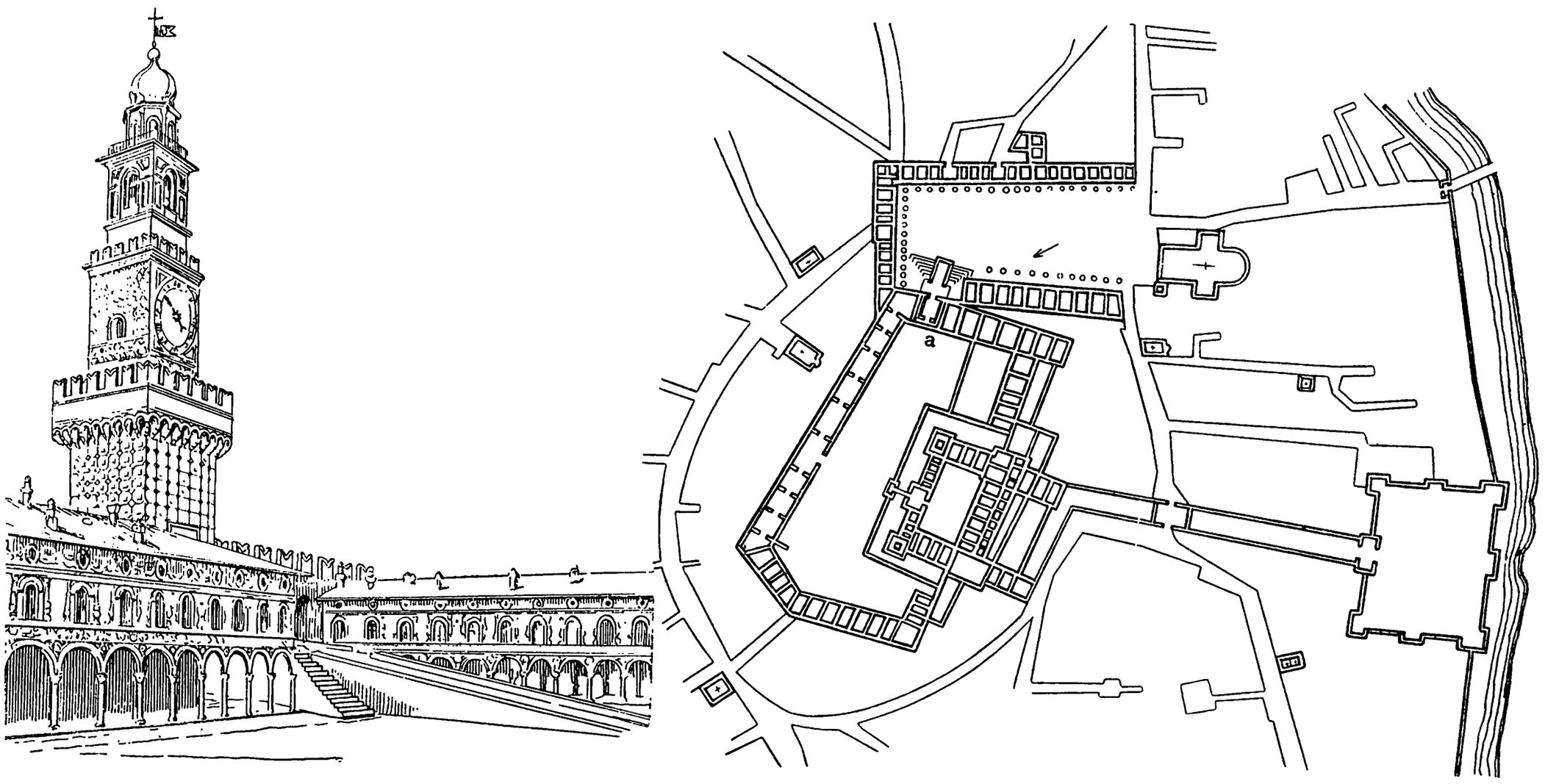
К числу первых ансамблей XVI в., в которых наметившиеся ранее композиционные приемы получили сознательное применение в едином замысле, относятся комплекс Бельведера в папском Ватикане (стр. 171), затем — площадь перед дворцом Фарнезе в Риме (замысел ансамбля включал и неосуществленный мост через Тибр, стр. 210), римский Капитолий и комплекс расширенного палаццо Питти с садами Боболи во Флоренции (стр. 245).

Прямоугольная площадь Фарнезе, осуществленная в середине XVI в., так же как и дворец, начатый Антонио де Сангалло Младшим и завершенный Микеланджело (стр. 209), целиком подчинены еще не до-сказанному в ансамбле Сантиссимы Аннунциаты принципу осевого построения.

К площади Фарнезе ведут три короткие параллельные улицы от Кампо ди Фьори, средняя из которых шире боковых, что как бы уже предопределяет симметрию ансамбля. Портал дворца Фарнезе совпадает с осью садового портала и центром задней лоджии. Композиция ансамбля была завершена постановкой двух фонтанов (Виньола взял для них бронзовые ванны из терм Каракаллы), размещенных симметрично к главному входу и несколько сдвинутых к восточной стороне площади. Такое расположение фонтанов как бы освобождает пространство перед дворцом, превращая городскую площадь в своеобразный атрий перед резиденцией могущественной семьи (ср. центральную площадь в Виджевано).

Одним из самых замечательных примеров архитектурного ансамбля не только XVI в. в Италии, но и во всем мировом зодчестве является площадь Капитолия в Риме, созданная по замыслу Микеланджело и выразившая общественно-историческое значение этого места (рис. 9).

Центральное расположение дворца Сенаторов с его башней и двойной лестницей, трапециевидная форма площади и ведущая на нее лестница-пандус, симметрия боковых



7. Виджевано. Главная площадь; слева — въезд в замок Сфорца и башня (на плане — *а*), Браманте?

8. Рим. Общий вид площади Капитолия (слева лестница, ведущая к церкви Санта Мария дельи Арачели)

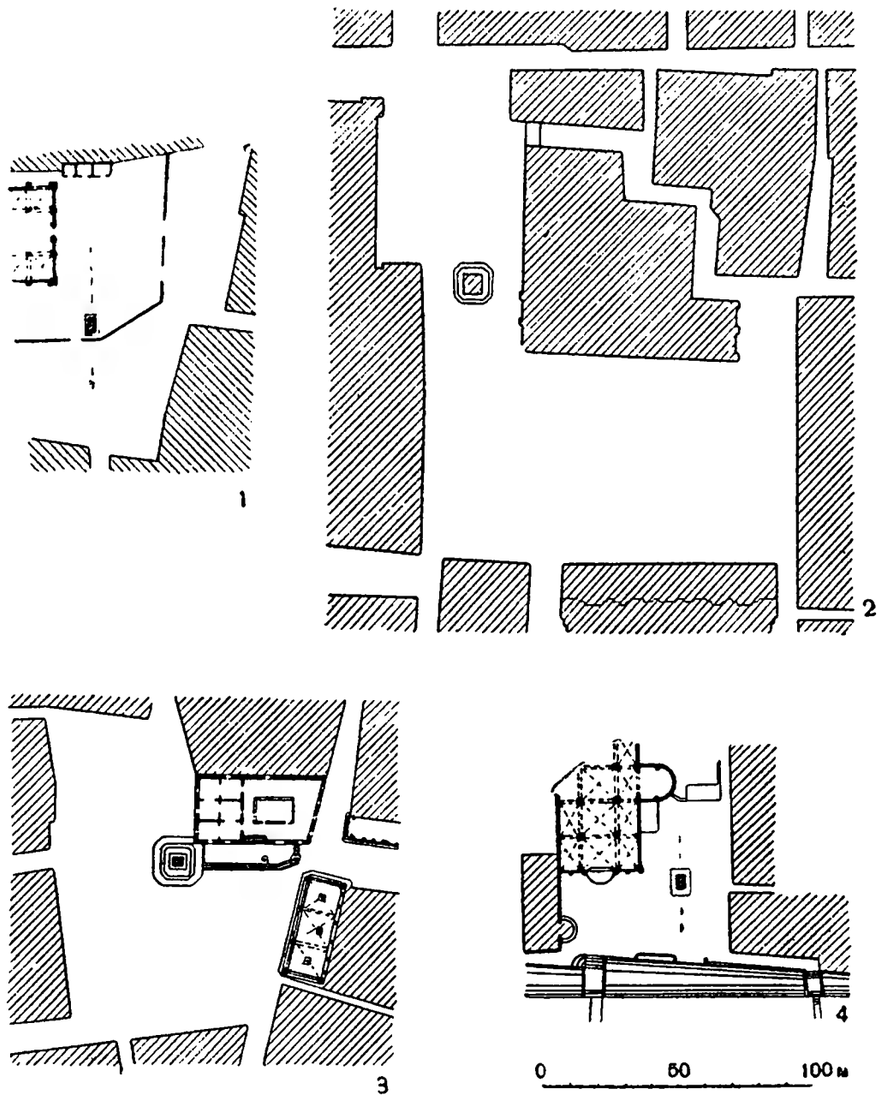
дворцов, наконец, рисунок замощения площади и центральное расположение конной скульптуры — все это усиливало значение главного сооружения и доминирующей оси ансамбля, подчеркивало важность и самодовлеющее положение этой площади в городе, с которой открывался широкий вид на раскинувшийся у подножия холма Рим. Раскрытие одной стороны площади, ее четко выраженная ориентация на город при одновременном подчинении пространства площади главному зданию — вот новая черта, внесенная Микеланджело в архитектуру городских ансамблей.

Работы, значительно видоизменившие Рим, воскресив его из руин средневековья, оказали значительное влияние и на зодчество Италии и всей Европы. Ансамбли эпохи Возрождения, разбросанные по территории древней столицы, много позже были охвачены городом и включены как его элементы в единую систему, но они-то и явились костяком, определившим дальнейшую архитектурно-пространственную организацию Рима в целом.

Руины древнего города предопределили масштаб и монументальность прокладываемых улиц и сооружений ведущих ансамблей. Зодчие изучали и осваивали принципы регулярных античных градостроительных композиций. Новые пути в градостроительстве основывались на сознательных поисках лучших, более удобных и рациональных планировок, на разумных реконструкциях старых сооружений, на продуманном синтезе изобразительных искусств и зодчества (рис. 9, 10).

Выдающимися зодчими Возрождения — Брунеллеско, Альберти, Росселино, Леонардо да Винчи, Браманте, Микеланджело — был задуман ряд грандиозных преобразований городов. Вот некоторые из этих проектов.

10. Падуя. Памятник Гаттамелата, 1447 г. Донателло

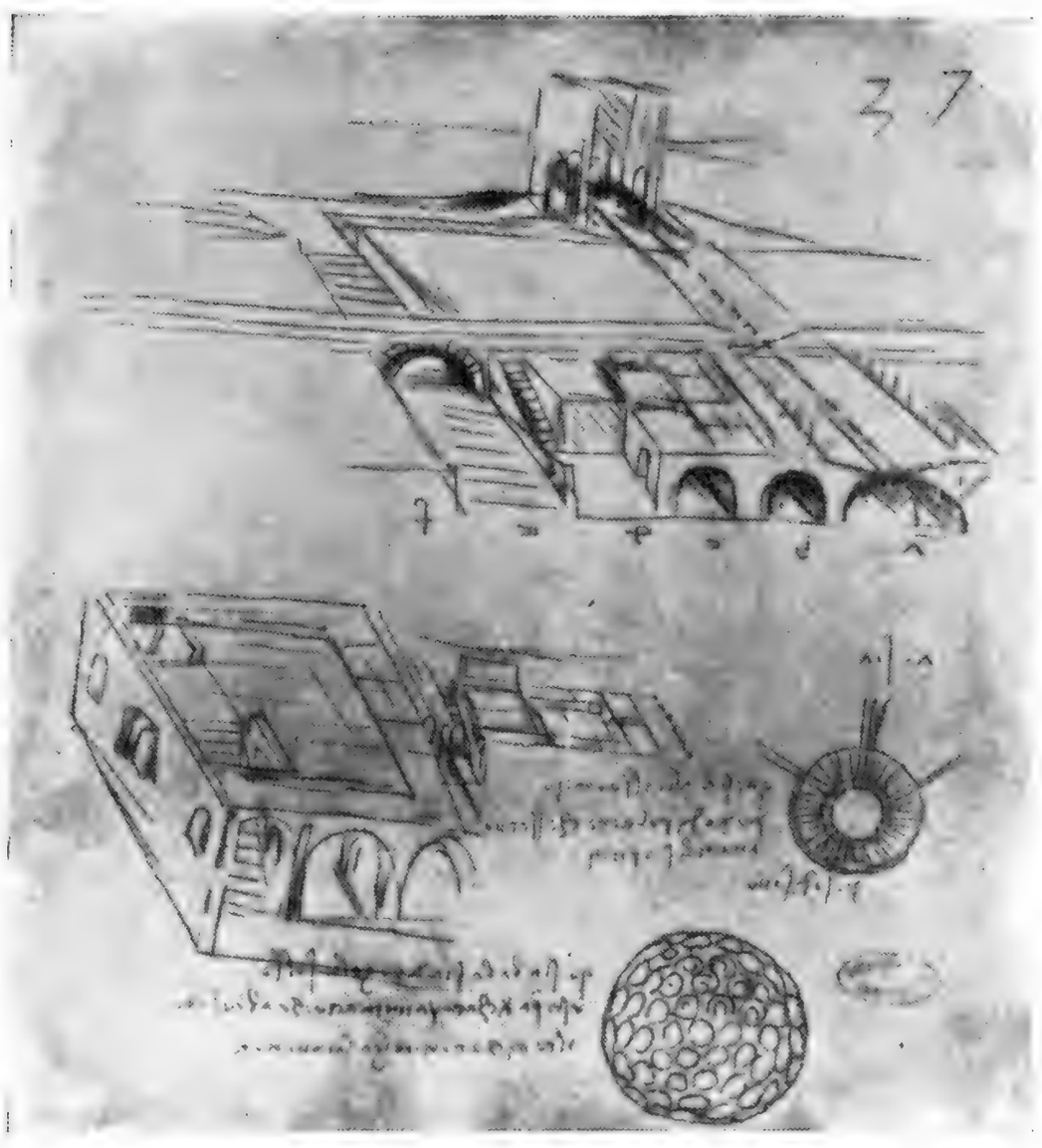


9. Расположение скульптур и фонтанов на площадях

1 — площадь дель Санто в Падуе; *2* — площади Нептуна и Маджоре в Болонье до реконструкции; *3* — площадь Синьории во Флоренции; *4* — площадь Санти Джованни э Паоло в Венеции

В 1445 г. к юбилейному 1450 г. в Риме были намечены значительные работы по реконструкции района Борго (стр. 128). Авторами проекта (Росселино и, возможно, Альберти) были, видимо, предусмотрены оборонные сооружения и благоустройство города, реконструкция кварталов Борго и ряда церквей. Но проект требовал больших затрат и остался неосуществленным.

Леонардо да Винчи был свидетелем постигшего Милан несчастья — эпидемии чумы 1484—1485 гг., унесшей более 50 тыс. жителей. Распространению болезни способствовали скученность, перенаселение и антисанитария города. Зодчий предложил новую планировку Милана внутри расширяе-



11. Схема двухъярусных улиц. Леонардо да Винчи

мых городских стен, где должны были остаться только важные горожане, обязанные перестроить свои владения. Одновременно с этим, по мнению Леонардо, следовало недалеко от Милана основать двадцать более мелких городов с 30 тыс. жителей и 5000 домов каждый. Леонардо считал необходимым: «Разделить это огромное скопление людей, которые, точно овцы в стаде, распространяют дурной запах и представляют собой благоприятную почву для эпидемий и смерти». Наброски Леонардо предусматривали дороги в двух уровнях, виадуки на подходах от сельской местности, разветвленную сеть каналов, обеспечиваю-

12. Флоренция. Схема реконструкции города Леонардо да Винчи

щих постоянное снабжение городов свежей водой и многое другое (рис. 11).

В те же годы Леонардо да Винчи работал над планом реконструкции, вернее коренной перестройки Флоренции, заключая ее в правильный десятигранник стен и прокладывая по ее диаметру, используя реку, грандиозный канал, по ширине равный Арно (рис. 12). Проект этого канала, предусматривавший ряд плотин и отводных меньших протоков, служащих для промывания всех улиц города, носил явно утопический характер. Несмотря на предлагаемое Леонардо социальное (сословное) расселение в городе, зодчий стремился создать всем жителям Флоренции здоровые и удобные условия жизни.

После пожара, уничтожившего в 1514 г. рынок около моста Риальто в Венеции, Фра-Джокондо создал проект реконструкции этого района. Четырехугольный остров, обрамленный каналами, имел четырехугольную форму и должен был застраиваться по периметру двухэтажными лавками. В центре была намечена площадь с четырьмя арочными воротами по сторонам. Центричность композиции подчеркивалась размещенной в середине церковью Сан Маттео.

Предложения Фра Джокондо с градостроительной точки зрения были интересны и новы, но остались неосуществленными.

Микеланджело, отстаивая свободу любимой им Флоренции и желая, видимо, сохранить дух демократизма, столь ей присущий ранее, предлагал проект реконструкции ее центра. По всей вероятности, прообразом для новой площади служили общественные центры древности, являвшиеся перистилями полиса.

Микеланджело предполагал окружить площадь Синьории галереями, скрывающими все ранее сооруженные дворцы, торговые палаты, гильдейские и цеховые дома и подчеркивающими своей однородностью величие дворца Синьории. Гигантский масштаб лоджии деи Ланци, которая должна была служить мотивом аркады этих галерей, и монументальные арочные перекрытия улиц, выходивших на площадь, соответствовали размаху римских форумов. Герцогам Флоренции такие перестройки были не нужны, важнее было строительство Уффици с переходами от управления герцогством — палаццо Веккио — до личных покоев правителей — палаццо Питти. Проект

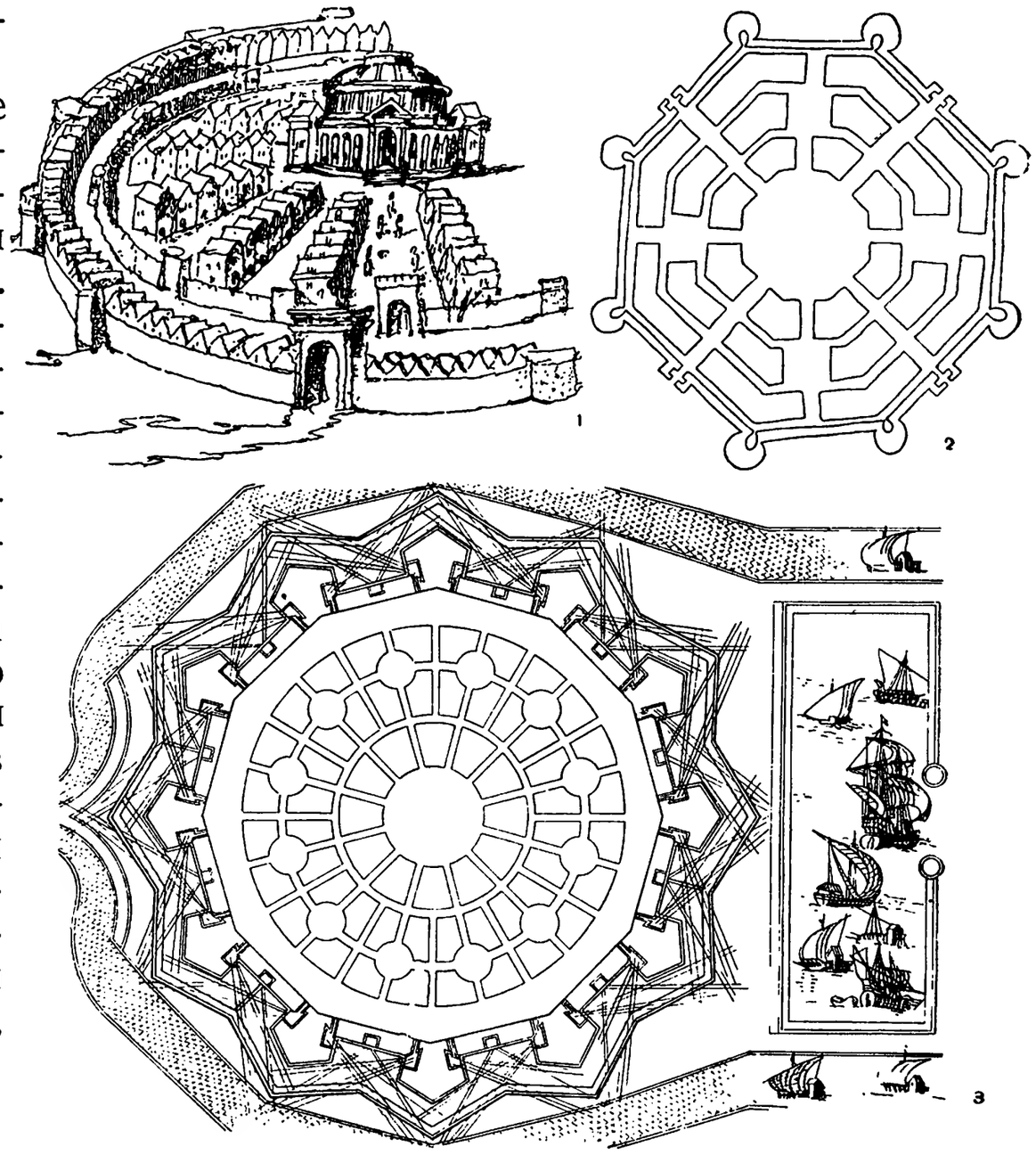
великого мастера также не был осуществлен.

Приведенные примеры проектов, так же как и осуществленные работы, свидетельствуют о том, что постепенно созревало новое представление о городе как о едином целом, в котором все части взаимосвязаны. Представление о городе развивалось параллельно с зарождением идеи о централизованном государстве, о единовластии, которое могло бы в новых исторических условиях провести в жизнь разумную перепланировку городов. В развитии градостроительства ярко выразилась специфика культуры Возрождения, где искусство и наука были неразрывно спаяны между собой, что предопределяло реализм искусства новой эпохи. Будучи одним из важнейших видов общественной деятельности, градостроительство требовало от зодчих Возрождения значительных научно-технических и специфически-художественных знаний. Перепланировка городов в значительной степени была связана с изменившейся техникой боя, введением огнестрельного оружия и артиллерии, что вынуждало перестраивать оборонительные сооружения почти всех средневековых городов. Простой пояс стен, следовавший, обычно, рельефу местности, заменяли стенами с бастионами, что обусловливало звездчатую форму периметра городских стен.

Города такого типа появляются начиная со второй трети XVI в. и свидетельствуют об успешном развитии теоретической мысли.

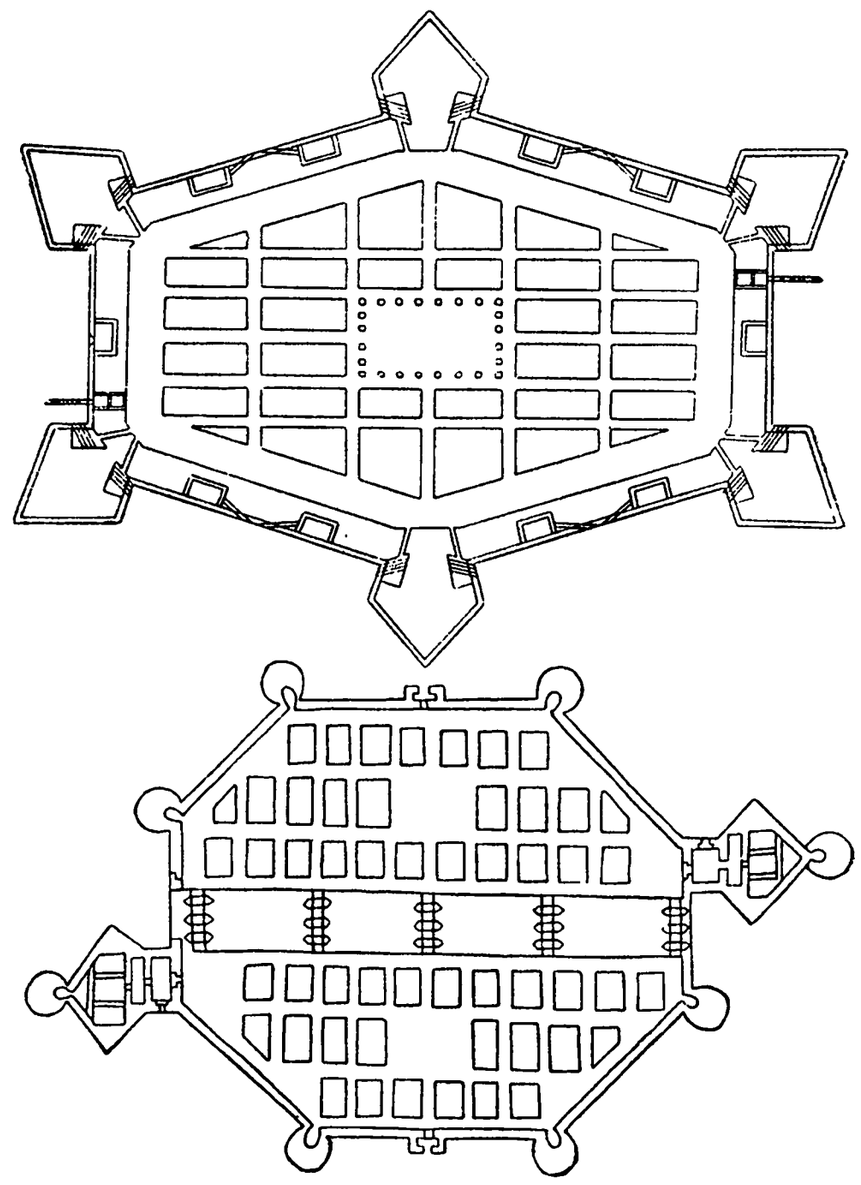
Вклад мастеров итальянского Возрождения в теорию градостроительства очень значителен. Несмотря на неизбежную в тогдашних условиях утопичность в постановке этих проблем, они все же разрабатывались с большой смелостью и полнотой во всех трактатах и теоретических документах XV в., не говоря о градостроительных фантазиях в изобразительном искусстве. Таковы трактаты Филарете, Альберти, Франческо ди Джорджо Мартини и даже фантастический роман Полифило «Гипнеротомахия» (опубл. в 1499 г.) с их схемами идеального города, таковы и многочисленные записи и рисунки Леонардо да Винчи.

Трактаты эпохи Возрождения по вопросам архитектуры и градостроительства исходили из необходимости удовлетворить нужды переустройства городов и покоились на научных и технических достижениях и



13. Идеальные города

1 — Фра Джокондо (?); *2* — Франческо ди Джорджо Мартини; *3* — Франческо де Марки



14. Идеальные города: вверху — Франческо де Марки; внизу — Франческо ди Джорджо Мартини

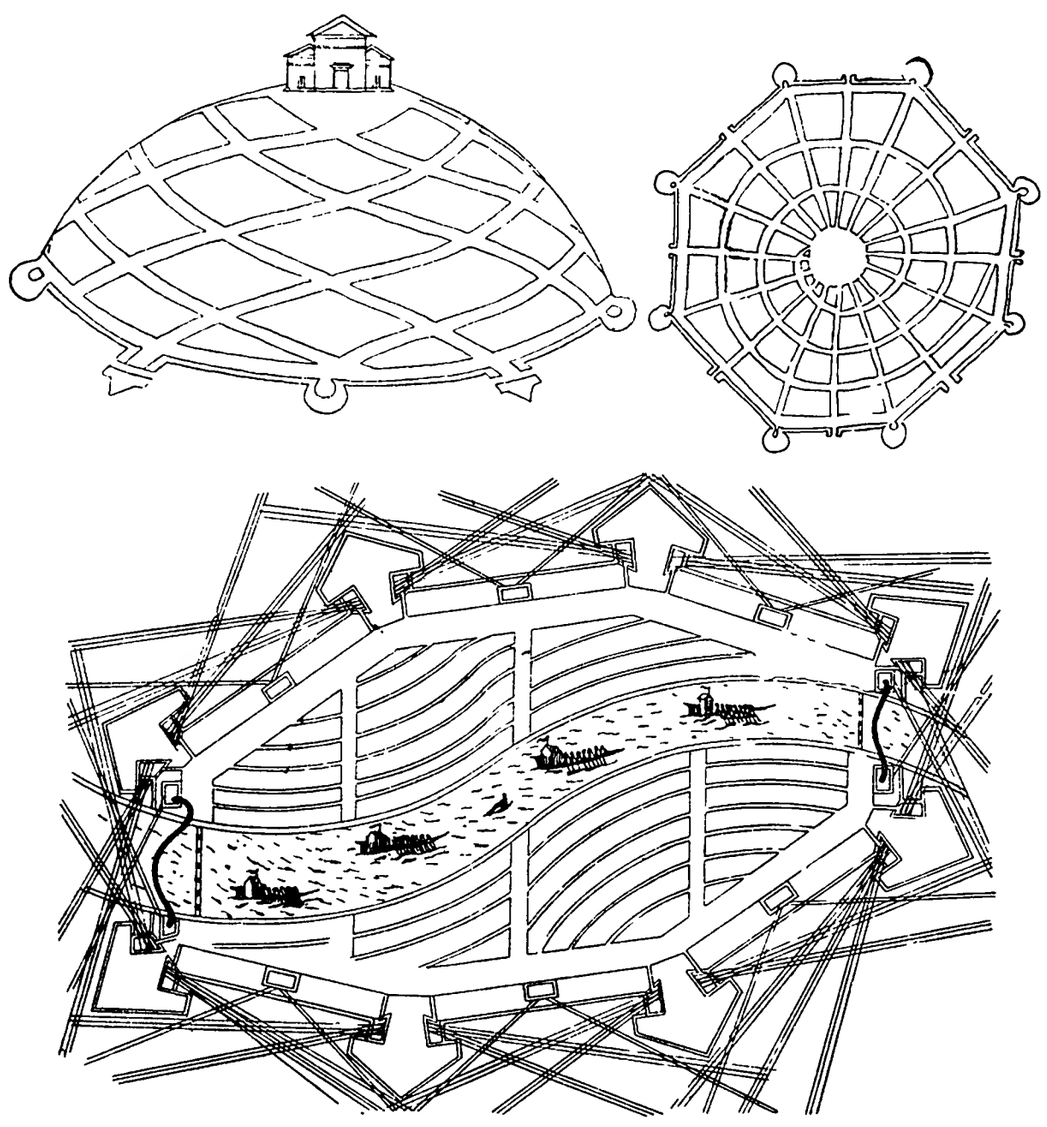
эстетических взглядах своего времени, а также на изучении вновь открытых трудов античных мыслителей, прежде всего Витрувия.

Витрувий рассматривал вопросы планировки и застройки городов с точки зрения удобств, здоровья и красоты, что вполне соответствовало новым воззрениям эпохи Возрождения.

Осуществленные реконструкции и неосуществленные проекты преобразований городов также стимулировали развитие градостроительной науки. Однако трудности коренных преобразований в уже сложившихся городах Италии придавали градостроительным теориям утопический характер.

Градостроительные теории и проекты идеальных городов эпохи Возрождения могут быть подразделены на два основных этапа: с 1450 до 1550 г. (от Альберти до Пьетро Катанео), когда проблемы градостроительства рассматривались очень широко и всесторонне, и с 1550 до 1615 г. (от Бартоломео Амманати до Винченцо Скамоцци), когда стали преобладать вопросы обороны и одновременно эстетики.

Трактаты и проекты городов в первый период уделяют много внимания вопросам выбора местности для расположения городов, задачам их общей реорганизации: расселению жителей по профессионально-социальному признаку, планировке, благоустройству и застройке. Не меньшее значение в этот период имело решение эстетических проблем и архитектурно-пространственной организации как всего города в целом, так и его элементов. Постепенно, к концу XV в., все большее значение уделяется вопросам общей обороны и строительству фортификаций.



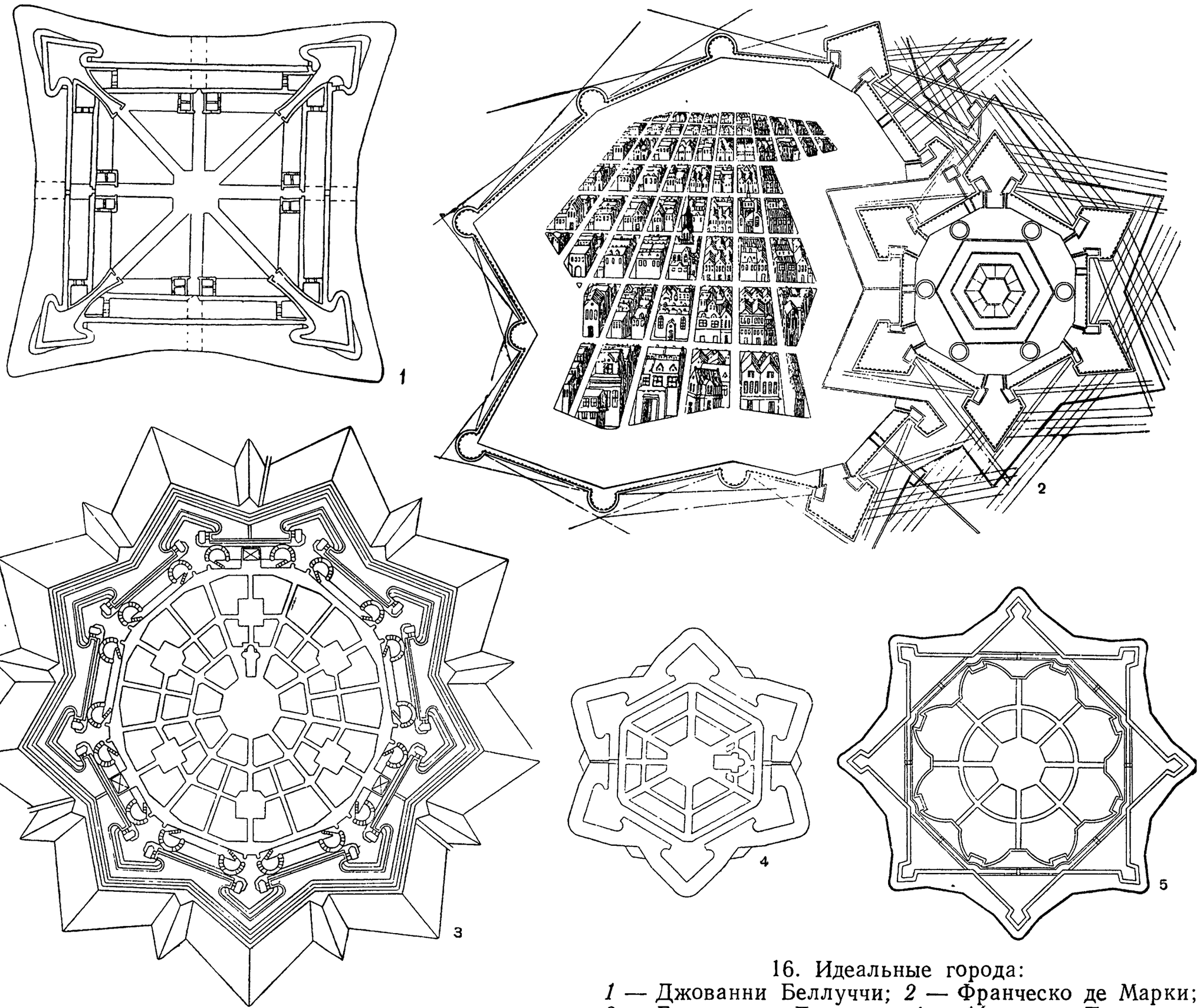
15. Идеальные города: вверху — «нагорные» — Франческо ди Джорджо Мартини; внизу — город, «прорезанный» рекой, Франческо де Марки

Разумные и убедительные суждения о выборе местоположения городов на практике были совершенно неприменимы, ибо новые города возводились редко, притом в местах, предопределенных экономическим развитием или стратегией.

Трактаты зодчих и их проекты выражают новое мировоззрение эпохи, их породившей, где главное — забота о человеке, но человеке избранном, знатном и богатом. Классовое расслоение общества эпохи Возрождения соответственно породило науку, служившую на благо классу имущему. Для расселения «знатных» отводились лучшие районы идеального города.

Вторым принципом организации городской территории является профессионально-групповое расселение остального населения, что свидетельствует о существенном влиянии средневековых традиций на суждения зодчих XV столетия. Ремесленники родственных профессий должны были жить в непосредственной близости друг от друга, а их местожительство определялось «благородством» их ремесла или профессии. Торговцы, менялы, ювелиры, ростовщики могли жить в центральном районе около главной площади; корабельщики и канатчики имели право селиться только во внешних кварталах города, за кольцевой улицей; каменщики, кузнецы, шорники и др. должны были строиться около въездных ворот в город. Ремесленники же, необходимые всем слоям населения, как-то: парикмахеры, аптекари, портные должны были быть расселены по всей территории города равномерно.

Третьим принципом организации города было распределение территории на жилые, производственные, торговые, общественные комплексы. Предусматривали их разумную связь между собой, а порой и сочетание, для наиболее полноценного обслуживания города в целом и использования его экономических и природных данных. Таков



16. Идеальные города:
1 — Джованни Беллуччи; *2* — Франческо де Марки; *3* — Буонаюто Лорини; *4* — Антонио Лупичини; *5* — Джироламо Маджи

проект идеального города Филарете — «Сфорцинда».

Планировка городов, по суждениям теоретиков градостроительства, должна была быть обязательно регулярной. Иногда авторы избирали радиально-кольцевую (Филарете, Ф. ди Джорджо Мартини, Фра Джокондо, Антонио да Сангалло Мл., Франческо де Марки, рис. 13), иногда ортогональную (Мартини, Марки, рис. 14), а ряд авторов предлагали проекты, сочетающие и ту и другую системы (Перуцци, Пьетро Катанео). Однако выбор планировки обычно не был чисто формальным, механическим мероприятием, так как большинство авторов обусловливали его прежде всего природными условиями: рельефом местности, наличием водоемов, реки, господствующих ветров и пр. (рис. 15).

Обычно в центре города располагалась главная общественная площадь, сначала с замком, а затем с ратушей и собором посередине. Торговые, культовые площади районного значения в радиальных городах размещались на пересечении радиальных улиц с одной из кольцевых или обводных магистралей города (рис. 16).

Территория города должна была быть благоустроена, по мнению зодчих, создававших эти проекты. Скученность и антисанитария средневековых городов, распространение эпидемий, уничтожавших тысячи горожан, заставляли думать о реорганизации застройки, об элементарном водоснабжении и соблюдении чистоты в городе, о его максимальном оздоровлении, хотя бы в пределах городских стен. Авторы теорий и проектов предлагали разрядить застрой-

ку, выпрямить улицы, провести по главным из них каналы, рекомендовали всемерно озеленять улицы, площади и набережные.

Так, в воображаемой «Сфорцинде» Филарете улицы должны были иметь уклон к окраинам города для стока дождевой воды и промывки водой из водоема в центре города. По восьми главным радиальным улицам и вокруг площадей предусматривались судоходные каналы, что обеспечивало тишину центральной части города, куда въезд колесного транспорта должен был быть запрещен. Радиальные улицы должны были быть озеленены, главные же из них (шириной 25 *м*) обрамлены галереями вдоль каналов.

Градостроительные идеи Леонардо да Винчи, выраженные в его многочисленных набросках (стр. 150—151, 333—334), говорят об исключительно широком и смелом подходе к проблемам города и одновременно указывают на конкретные технические решения этих проблем. Так, он установил соотношение высоты построек и разрывов между ними для наилучшей инсоляции и проветривания, разработал улицы с движением в разных уровнях (причем верхние — освещенные солнцем и свободные от транспорта — предназначались для «богатых»).

Антонио да Сангалло Младший в своем проекте предлагал периметральную застройку кварталов с хорошо проветриваемым озелененным внутренним пространством. Здесь, видимо, получили развитие идеи благоустройства и оздоровления городской территории, высказанные еще Леонардо да Винчи.

Наброски домов в идеальном городе Франческо де Марки носят явное влияние предшествующих эпох или, вернее, сохраняют характер застройки, господствующей в городах Возрождения, унаследованной от средневековья, — узкие, многоэтажные дома с верхними этажами, вынесенными вперед (см. рис. 16).

Наряду с указанными функционально-утилитарными проблемами немалое место в проектах идеальных городов зодчих XV и начала XVI вв. занимают и эстетические вопросы объемно-пространственной организации города. В трактатах авторы неоднократно возвращаются к тому, что город должен быть украшен красивыми улицами, площадями и отдельными сооружениями.

Говоря о домах, улицах и площадях, Альберти не раз упоминал, что они должны быть как по размерам, так и по своему внешнему виду согласованы между собой. Ф. ди Джорджо Мартини писал, что все части города следует организовать благоразумно, что они должны находиться друг к другу в соотношениях, подобных частям человеческого тела.

Улицы идеальных городов обрамляли часто аркадами со сложными арочными переходами на их перекрестках, что имело, кроме функционального (укрытие от дождя и палящего солнца), и чисто художественное значение. Об этом свидетельствуют предложения Альберти, проект овального города и центральной прямоугольной площади города Ф. де Марки и др. (см. рис. 14).

С конца XV столетия прием центрической композиции городов (Фра Джокондо) постепенно завоевывал все бóльшее значение в творчестве зодчих, работавших над схемами идеальных городов. Представление о городе как об едином организме, подчиненном общему замыслу, к XVI в. господствует в теории градостроительства.

Примером такого решения может служить идеальный город Перуцци, окруженный двумя стенами и построенный по радиальной схеме, со своеобразно решенной обводной магистралью в форме квадрата. Оборонительные башни, расположенные как по углам, так и в центре композиции, усиливают центричность расположения не только самого главного здания, но и всего города в целом.

Рисунок идеального города Антонио да Сангалло Младшего своими звездообразными стенами и радиальными улицами с общей кольцеобразной магистралью напоминает город Филарете. Однако круглая площадь с круглым зданием в центре является дальнейшим развитием замыслов предшественников Антонио да Сангалло Мл. и как бы продолжает идею центрической композиции применительно к городу. Этого не было ни в радиальном городе Филарете (центр — комплекс несимметрично расположенных прямоугольных площадей), ни в радиальном и серпантинном городах Франческо ди Джорджо Мартини.

Последним представителем теоретиков эпохи Возрождения, охватывающих комплексно все вопросы градостроительства, был Пьетро Катанео, известный строитель укреплений, с 1554 г. начавший выпускать по частям свой трактат об архитектуре. Катанео перечисляет пять основных усло-

вий, которые, по его мнению, необходимо учитывать при проектировании и сооружении города: климат, плодородие, удобство, возможность роста и наилучшую оборону. С точки же зрения обороны автор трактата считает наиболее целесообразными города многоугольной формы, утверждая, что форма города является производной от размеров занимаемой ими территории (чем меньше город, тем проще его конфигурация). Однако внутреннее пространство города безотносительно к его внешней конфигурации Катанео компонует из прямоугольных и квадратных жилых блоков. Идея единовластия довлеет и над ним: для властителя города Катанео предусматривал создание спокойного и хорошо защищенного, равно как от внутренних, так и от внешних врагов замка.

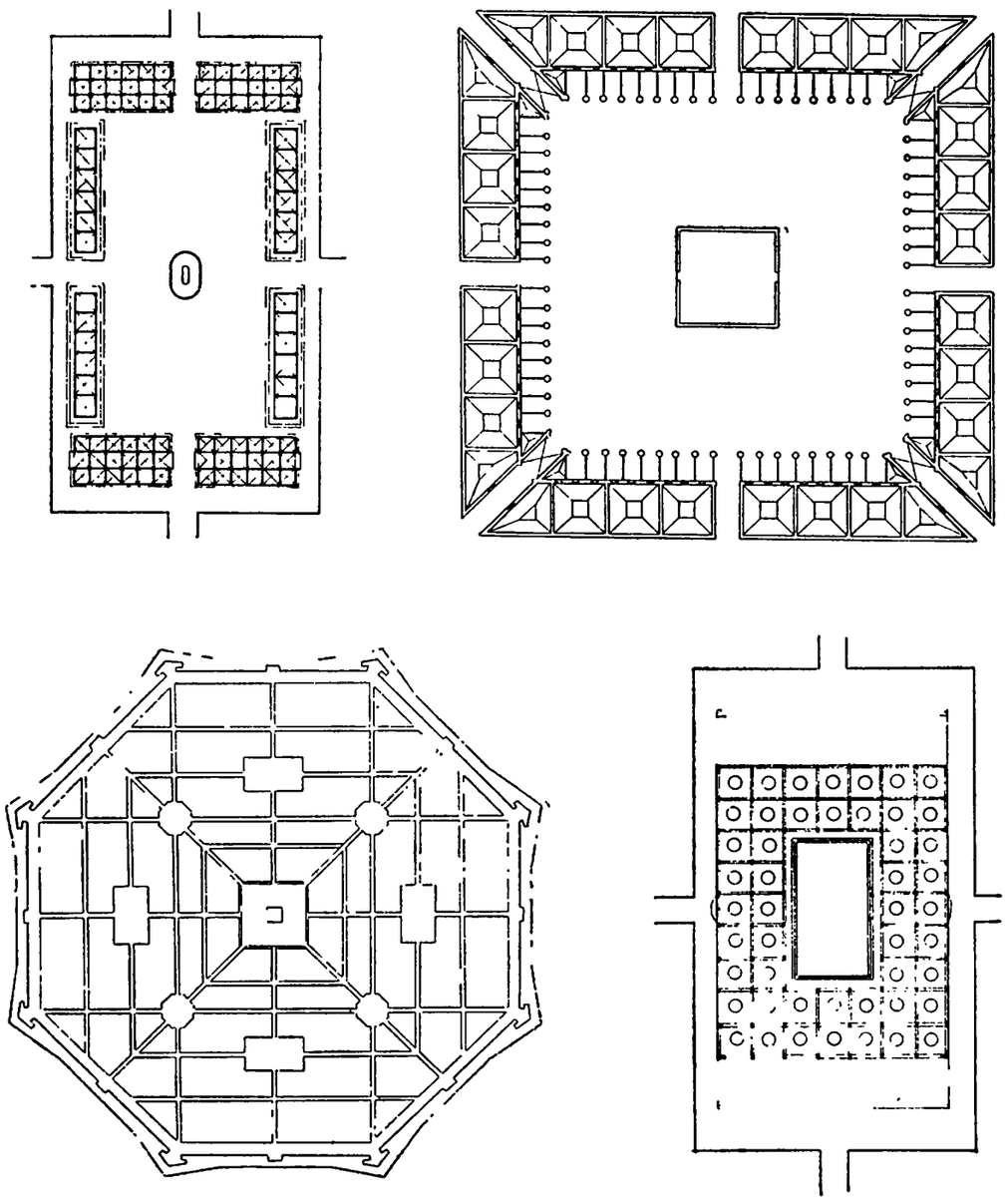
Начиная с середины XVI в. вопросы градостроительства и идеальных городов не составляли более предмета специальных трудов, но освещались в трактатах по общим вопросам зодчества. В этих трактатах варьируются уже известные приемы планировки и объемной композиции. Во второй половине XVI в. чисто внешняя сторона оформления проекта и прорисовка деталей становятся чуть ли не самоцелью (Буонаюто Лорини, Вазари). Порой разрабатывались лишь отдельные элементы города без учета его общей схемы (Амманати). Те же тенденции намечаются к середине XVI в. и в практике градостроительства.

Трактат Палладио об архитектуре (1570 г.) — последний теоретический труд XVI в., который содержит много интересных и глубоких суждений также и о градостроительстве. Так же, как и Альберти, Палладио не оставил после себя проекта идеального города и в своем трактате он высказывает лишь пожелания о том, как должны быть спланированы и застроены улицы, какими должны быть площади города и какое впечатление должны производить его отдельные сооружения и ансамбли.

Последними представителями итальянских теоретиков градостроителей были Вазари Младший и Скамоцци.

Джорджо Вазари Младший при создании своего проекта города (1598 г.) во главу угла ставил задачи эстетические. В его генеральном плане рельефно выступают принципы регулярности и строгой симметрии (рис. 17).

В начале XVII в. (1615 г.) к проектированию идеальных городов обратился Винченцо Скамоцци. Можно предположить, что при проектировании города он, в отличие от Вазари, исходил из фортификационных соображений. Автор регламентирует в некоторой степени и заселение города, и его торгово-ремесленную организацию. Однако планировка Скамоцци все же механистична, не связана органически ни с формой двенадцатиугольного плана, ни со схемой оборонительных сооружений. Это лишь красиво нарисованная схема генерального плана. Соотношение размеров площадей, каждой в отдельности и в сравнении друг с другом, не найдено. В рисунке отсутствует то тонкое пропорционирование, которое имеется в проекте Вазари. Площади города Скамоцци слишком велики, благодаря чему вся схема теряет масштабность, против чего предостерегал Палладио, говоря, что площадь в городе не должна быть слишком просторна. Следует отметить, что в городке Саббионета, в планировке и застройке которого Скамоцци, по поручению Гонзаго, принимал активное участие, масштабы улиц и площадей выбраны очень убедительно (стр. 289). Скамоцци придер-



17. Идеальный город и его площади. Джорджо Вазари Младший

живается того же приема композиции центральной площади, который наметился у Лупичини и Лорини. Он не застраивает ее, а ставит главные здания на территории кварталов, примыкающих к площади, так что на площадь они выходят главными фасадами. Подобный прием типичен для Возрождения и он узаконен теоретиками градостроительства и в схемах идеальных городов.

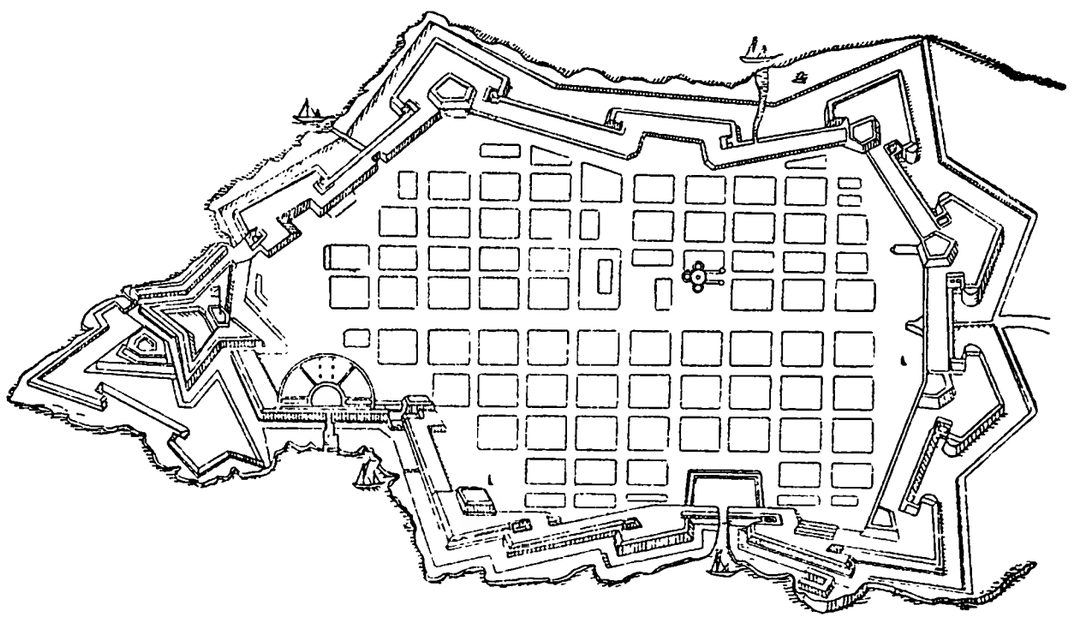
В период общего экономического упадка и социального кризиса середины XVI в. в градостроительной теории начинают превалировать второстепенные вопросы. Всестороннее рассмотрение проблем города постепенно уходит из поля зрения мастеров. Они решали частные вопросы: композиция периферийных площадей (Аммананти), новая система застройки центра (Лупичини, Лорини), тщательная разработка рисунка оборонительных сооружений и генерального плана (Маджи, Лорини, Вазари) и т. д. Постепенно, с потерей широкого подхода к разработке функционально-художественных задач в градостроительной науке и практике, назревает и профессиональный упадок, сказывавшийся в эстетическом формализме и произвольности некоторых планировочных решений.

Теоретические учения эпохи Возрождения о градостроительстве, несмотря на их утопичность, все же оказали некоторое влияние на практику градостроительства. Особенно оно было заметно при возведении крепостных сооружений в небольших по размеру портовых и пограничных городах-крепостях, строившихся в Италии в XVI и даже в XVII вв. в крайне сжатые сроки.

В строительстве этих крепостей принимали участие почти все виднейшие зодчие этого периода: Джулиано и Антонио да Сангалло Старший, Санмикели, Микеланджело и многие другие. Среди многочисленных крепостей, возведенных Антонио да Сангалло Младшим, следует отметить город Кастро у Больсенского озера, построенный в 1534—1546 гг. по приказу папы Павла III (Алессандро Фарнезе). Сангалло запроектировал и осуществил полностью весь город, выделив и разместив особо дворцы папы и его приближенных, общественные сооружения с просторными галереями, церковь, монетный двор. Для остальных же, по словам Вазари, он также сумел создать достаточные удобства. Кастро был разрушен в 1649 г. и известен главным образом по наброскам мастера.

Центрическая композиция идеальных городов не была оставлена без внимания зодчими, создававшими крупные архитектурные комплексы, где должна была господствовать резиденция феодала. Так был создан Виньолой городок Капрарола, фактически — лишь подступ ко дворцу Фарнезе (стр. 247). Узкие улицы, низенькие дома, небольшие церкви — как бы подножие великолепного замка Фарнезе. Затесненность и скромность городка подчеркивают величие и монументальность дворца. В этой логически простой схеме с предельной ясностью выражен замысел автора, сумевшего на контрастном сочетании, столь распространенном в зодчестве Возрождения, показать главное и второстепенное.

Почти одновременно на Мальте, принадлежавшей с 1530 г. ордену Мальтийских рыцарей, была построена итальянцами город-крепость Ла Валлетта, основанная в честь победы над турками (1566 г.). Город был заложен на мысу, омываемом глубоко врезающимися в территорию острова заливами и защищенном фортами, обрамляющими входы в гавани. С точки зрения обороны территория города была выбрана в высшей степени разумно. Пояс укреплений состоял из мощных стен и высоких бастионов, окруженных глубокими рвами, вырубленными в скале, на которой покоился город. В оборонительных сооружениях были устроены выходы непосредственно в море, а в северо-восточной части была создана искусственная внутренняя гавань, заключенная в кольцо городских стен. Первоначально задуманный прямоугольный план не был осуществлен полностью, так как город имел скальное основание, что затрудняло



18. Ла Валлетта. Схематический план города

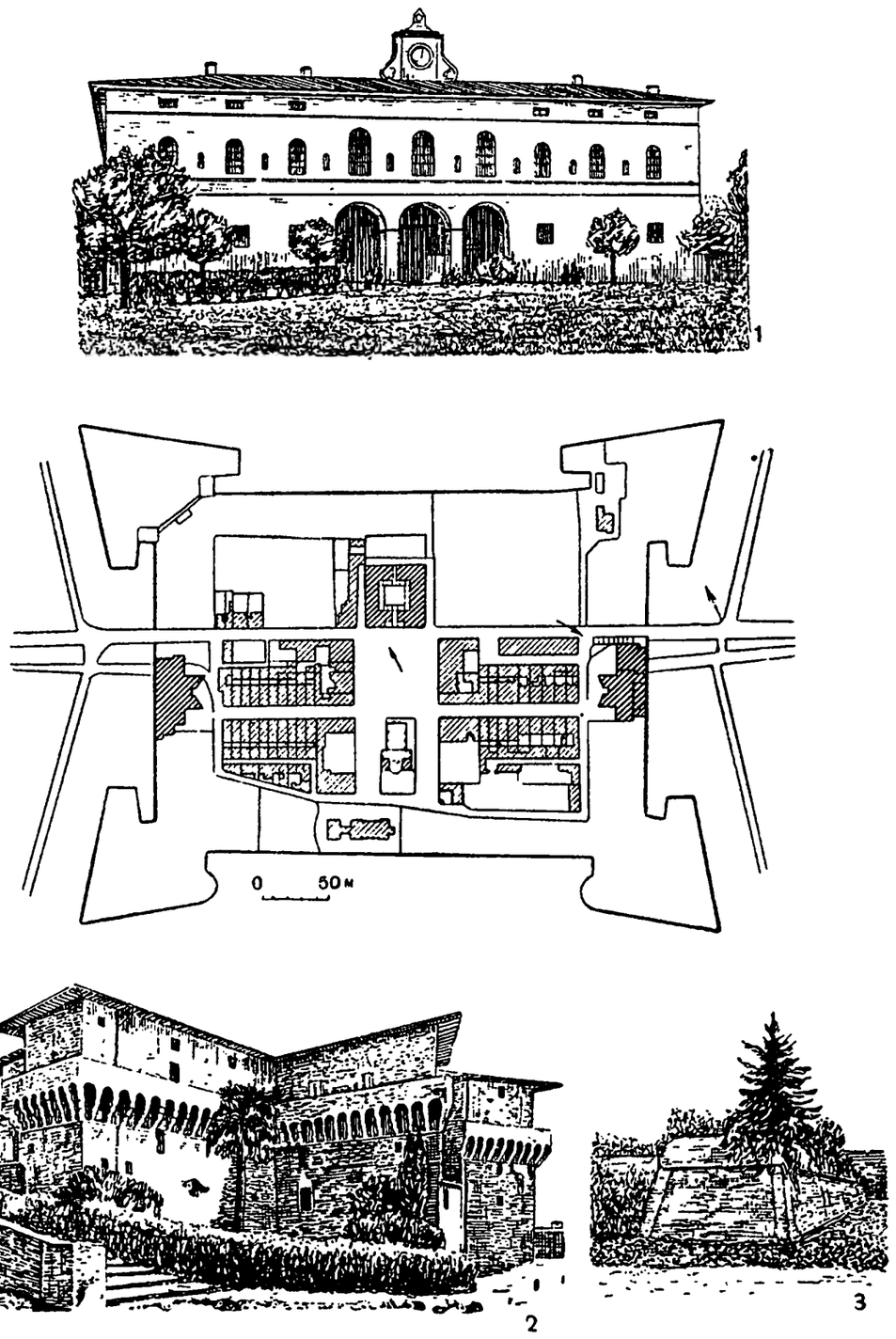
трассировку улиц и строительство самих домов (рис. 18).

С северо-востока на юго-запад город прорезала главная продольная улица, идущая от главных материковых ворот до площади перед цитаделью Валлетты. Параллельно этой главной магистрали с обеих сторон симметрично было проложено еще по три продольных улицы, пересекаемых поперечными улицами, расположенными перпендикулярно основным; они не были проезжими, так как были лестничными, вырубленными в скале. Разбивка улиц была произведена таким образом, что с продольных магистралей можно было с каждого перекрестка наблюдать по четырем пересекающимся под прямым углом улицам за появлением врага, т. е. здесь был полностью соблюден один из основных принципов, положенных в основу проектирования идеальных городов, в частности, высказанный Альберти.

Геометрическая жесткость плана смягчалась сложной формой оборонительных сооружений и размещением ряда небольших кварталов, величина которых зависела от свободного пространства в периферийных районах города, обусловленных сложностью прибрежного рельефа и расположением городских стен. Валлетта была почти одновременно застроена весьма сходными между собой жилыми домами равной высоты, с незначительным числом окон в виде бойниц. Застройка шла по периметру кварталов, а остальная территория жилых блоков была озеленена. Угловые дома обязательно имели жилые башни, снабженные оборонительными площадками, где хранился запас камней и других средств защиты против ворвавшегося в город врага.

Фактически Валлетта являлась одним из первых, почти полностью осуществленных идеальных городов Возрождения. Ее общий вид свидетельствует о том, что конкретные природные условия, задачи конкретной стратегии, удобного сообщения с гаванями и многие другие условия, продиктованные непосредственно жизнью, заставили построить город не в виде абстрактной схемы с причудливым узором площадей и перекрестков, а в виде рациональной, экономной схемы, значительно откорректированной требованиями действительности в процессе строительства.

В 1564 г. Бернардо Буонталенти построил на северной границе Романьи (недалеко от Форли) город-крепость Терра дель Соле — пример осуществления идеального города Возрождения с регулярным планом. Очертания крепостных сооружений, план самого города, расположение центра близки к рисункам Катанео (рис. 19).

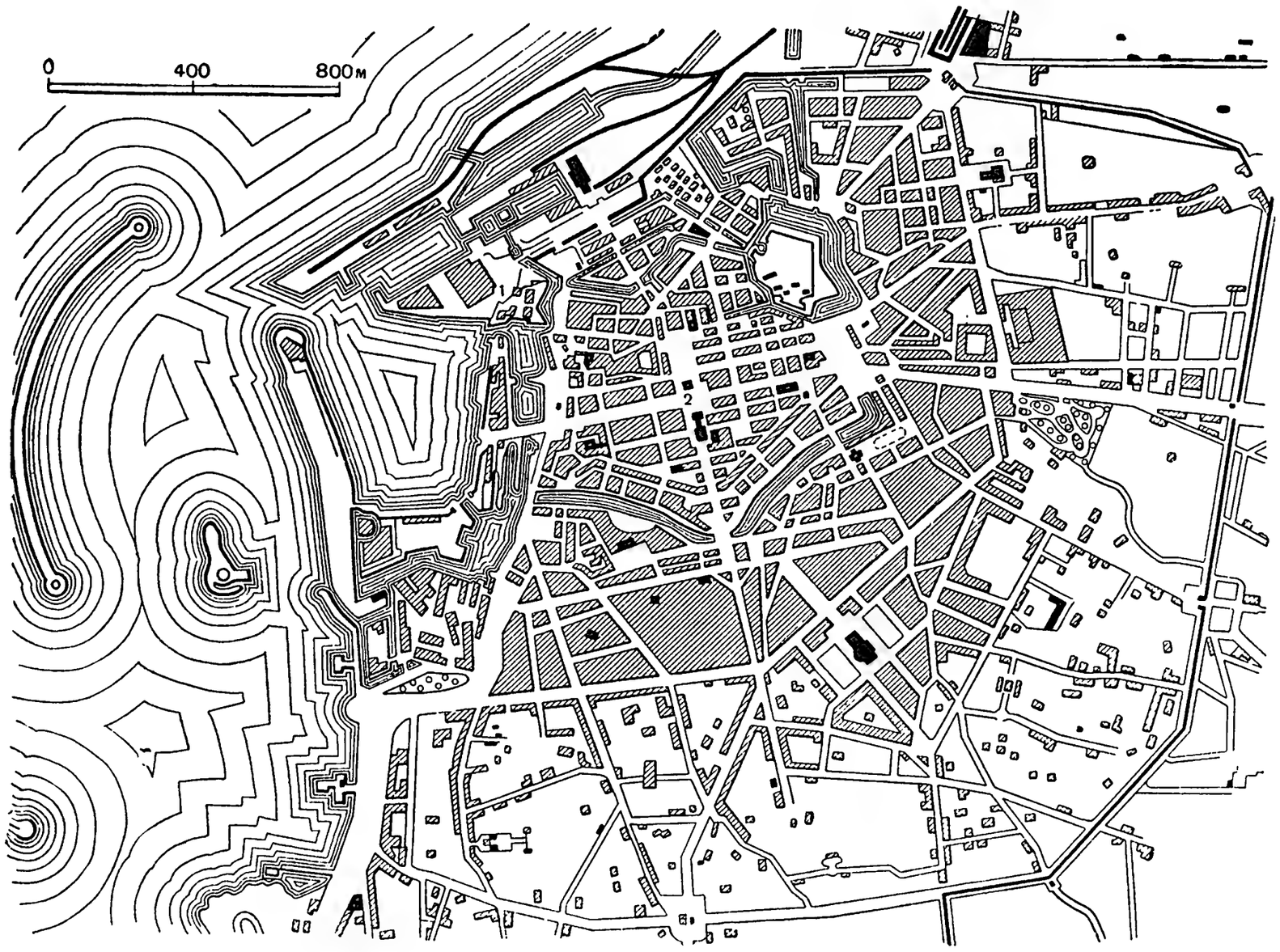


19. Терра дель Соле. Схематический план города

1 — палаццо деи Комиссари; *2* — палаццо делла Камера дель Комерчо; *3* — бастион

Бернардо Буонталенти был одним из виднейших градостроителей и фортификаторов своего времени, сумевшим комплексно решить проблему возведения города-крепости. Этот его всесторонний взгляд на город как на единый организм подтверждают также и его работы в Ливорно.

Звездчатая форма крепости, обводные каналы, ортогональная планировка, осевое построение главной площади, обрамленной галереями и являющейся преддверием кафедрального собора, — все это говорит за то, что Ливорно есть претворение в жизнь идеального города Возрождения. Лишь на-



20. Ливорно. Схематический план города

1 — старая крепость; *2* — ансамбль центральных площадей

личие извилистой линии берега и устройство порта несколько нарушают геометрическую правильность идеальной схемы (рис. 20, 21).

21. Ливорно. Новая крепость, бастион

Одним из последних осуществленных в натуре идеальных городов Возрождения является северо-восточный венецианский город-крепость Пальма Нуова. Автор проекта неизвестен (предположительно Лорини или Скамоцци). По свидетельству Мериана, немецкого географа XVII в., Пальма Нуова была заложена венецианцами в 1593 г. и завершена в 1595 г.

Генеральный план города, окруженного мощными оборонительными сооружениями, являет радиальную схему идеальных городов эпохи Возрождения (рис. 22) и по рисунку ближе всего проекту Лорини 1592 г.

План Пальма Нуова представляет собой девятиугольник с восемнадцатью радиальными улицами, ведущими к кольцевой магистрали, расположенной в непосредственной близости от центра; шесть из них выходят на главную площадь шестиугольной формы. Мастерство автора проекта сказывается в размещении улиц, благодаря которому сочетание девятиугольника внешнего периметра стен и шестиугольника центральной площади города кажется совершенно органическим.

Перед каждым бастионом и въездными воротами было запроектировано двенадцать площадей, а на пересечении третьей кольцевой магистрали с радиальными ули-

цами, не выходящими к центральной площади, было создано еще шесть дополнительных внутрирайонных площадей.

Если трассировка улиц Пальма Нуова была осуществлена почти точно по проекту, то оборонительные сооружения были воздвигнуты значительно более мощные, нежели предусматривалось. Застройка города не вполне регулярна и весьма разнообразна, однако это не нарушает присущий Пальма Нуова внутренний порядок.

Центричность композиции подчеркнута простейшими средствами: шестигранная площадь обсажена зеленью и имела в центре вместо не сооруженного главного здания флагшток, на который ориентировались оси всех выходящих на площадь радиальных улиц.

Под влиянием градостроительных теорий Возрождения создана и планировка Граммикеле в Сицилии, заложенного в форме шестигранника в 1693 г. (рис. 22).

В целом история итальянского градостроительства XV—XVI вв., оставившего нам ряд архитектурных ансамблей мирового значения и множество более мелких комплексов и городских центров полных неповторимого обаяния, представляет все же довольно пеструю картину.

До второй половины XV в., пока города пользовались еще некоторой самостоятельностью, в градостроительстве были сильны традиции средневековья, хотя и сложившимся городам зодчие пытались придать новый, обычно более регулярный облик.

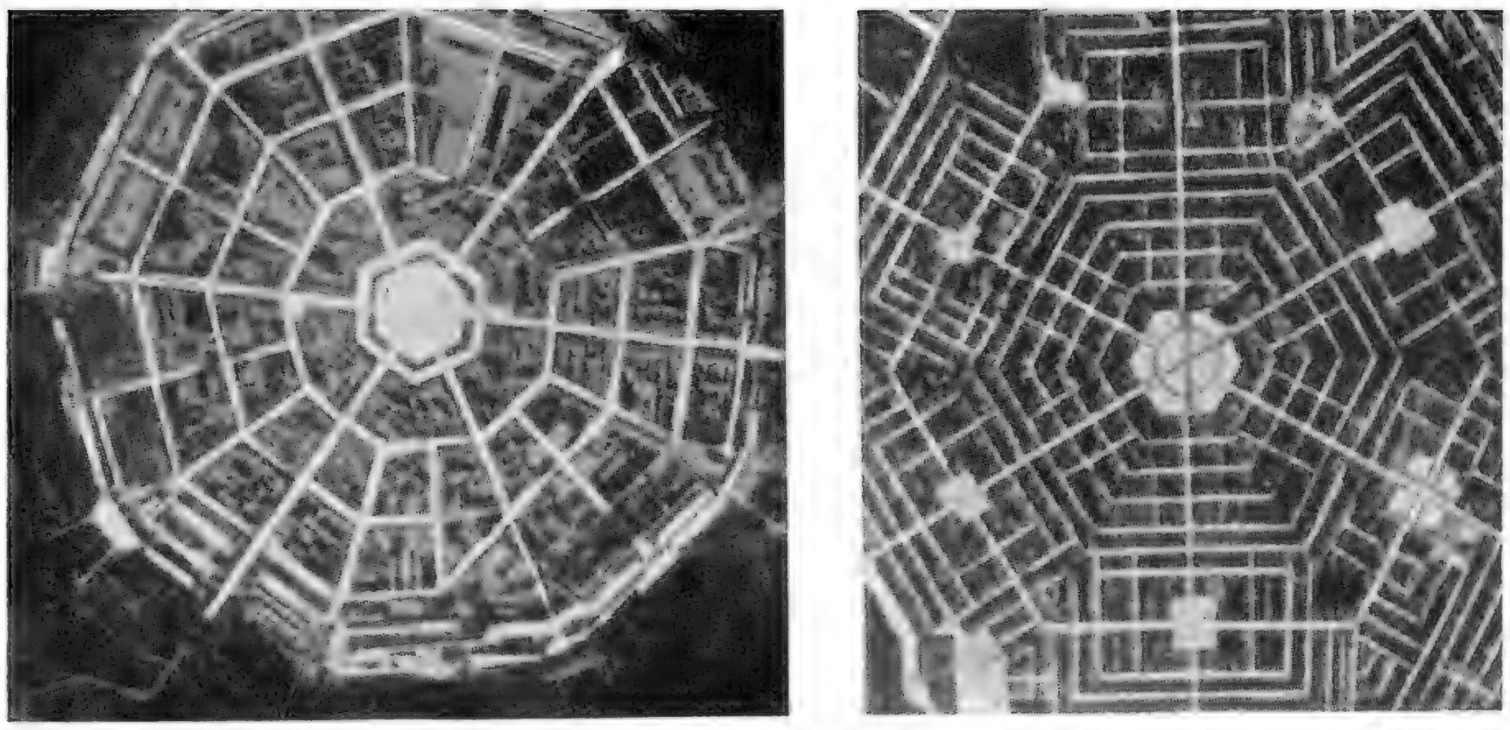
С середины XV в. наряду с общественным заказчиком в лице города все большее значение приобретает индивидуальный заказчик, обладающий средствами, властью, индивидуальным вкусом и требованиями. Исполнителем стал уже не цех, а зодчий. Он в еще большей степени, чем заказчик, обладал собственной индивидуальностью, своеобразным дарованием, определенным творческим кредо и значительными полномочиями от заказчика. Поэтому, несмотря на бóльшее, чем в средние века, экономическое, социальное и культурное единство, города Италии того периода весьма индивидуальны и несходны.

Со второй четверти XVI в. с развитием централизованных государств, с упорядочением мысли об единовластии, все более ясно обрисовываются требования к городу, как к целостному организму.

Все это время параллельно практической деятельности зодчих, строивших только по заказу синьоров, развивается наука о градостроительстве, выражавшаяся, как правило, в трактатах об идеальных городах, их фортификациях, о красоте их композиции и о многих других смежных вопросах. Однако эти идеи далеко не всегда претворялись в действительность, поэтому градостроительство практически развивалось в двух направлениях: возведение ряда крупных ансамблей в уже существующих городах и строительство городов-крепостей на наиболее уязвимых территориях отдельных государств и герцогств Италии.

С самого начала эпохи Возрождения каждый элемент города и ансамбля продумывался комплексно, не только с функциональной, но и с художественной стороны.

Простота и ясность пространственной организации — прямоугольные площади часто кратных соотношений, обрамленные галереями (Карпи, Виджевано, Флорен-



22. Слева — Пальма Нуова, 1595 г.; справа—Граммикеле (аэрофотосъемка)

ция — пьяцца Сантиссима Аннунциата); логическое выделение главного, когда, не теряя своей индивидуальности, все сооружения ансамбля складывались в целостную композицию (Пиенца, Болонья, Венеция); пропорциональное и масштабное единообразие сооружений и пространств их окружающих, подчеркивающих значение того или иного сооружения (постановка собора в Пиенце, трапециевидная площадь перед собором в Венеции); разделение и сочетание отдельных пространств, связанных между собой и подчиненных друг другу (центральные площади Болоньи, площадь Синьории во Флоренции, Пьяццетта, площадь Сан Марко в Венеции); широкое использование фонтанов, скульптуры и малых форм (колонны на Пьяццетте, мачты перед собором и памятник Коллеони — в Венеции, памятник Гаттамелате в Падуе, фонтан Нептуна в Болонье, монумент Марка Аврелия на Капитолии в Риме) — вот основные приемы композиции архитектурного ансамбля, широко применявшиеся в эпоху Возрождения в Италии. И, хотя жизнь не допускала коренной ломки и перестройки существовавших городов, центральные ансамбли многих из них получили новый, подлинно ренессансный облик.

Постепенно мастера эпохи Возрождения стали стремиться к единообразию в застройке целых комплексов (Флоренция, Виджевано, Карпи, Венеция, Рим) и шли дальше, усложняя архитектурно-пространственную композицию и решая сложные задачи включения в застройку города новых представительных ансамблей (Капитолий, собор Св. Петра).

Во второй половине XVI в. появилось новое понимание ансамбля: он возникает вокруг одного сооружения, как правило, с симметричным построением. Простота и ясность прежних композиций постепенно сменяется усложненными приемами архитектурно-пространственной организации. Площадь все чаще трактуется как открытый вестибюль, как подчиненное пространство, раскрывающееся перед представительными сооружениями феодальной знати или церкви. Наконец, намечается стремление учесть движение зрителя и соответственно внести новые элементы динамического развития в ансамбль (Капитолий в Риме, стр. 219) — прием, развитый уже в следующую эпоху.

В градостроительных теориях, разрабатывавшихся архитекторами Возрождения, также происходят изменения. Если в XV и в первой половине XVI в. эти теории освещали проблему города всесторонне, то во второй половине XVI в. авторы сосредоточивают внимание в первую очередь на частных вопросах, не теряя, однако, представления о городе, как о едином организме.

Мы видим, что эпоха Возрождения дала толчок не только развитию градостроительных идей, но и практическому строительству более удобных и здоровых городов, подготовила города к новому периоду существования, к периоду капиталистического развития. Но кратковременность этой эпохи, быстрый экономический упадок и усиление феодальной реакции, становление монархического режима в ряде областей и иноземные завоевания прервали это развитие.

С особой силой проявились в архитектуре Возрождения искания новых типов сооружений и переработка уже сложившихся ранее типов в соответствии с исторически изменившимися условиями. Ведущую роль приобрел тип городского жилого дома, сначала, в XV веке, особняка зажиточного горожанина, а в XVI — резиденции крупного вельможи или правителя в новом государстве абсолютного типа. В связи с этим итальянское палаццо все больше и больше приобретало черты здания не только частного, но и общественного, а потому в какой-то мере являлось прототипом общественных и административных сооружений XVII и XVIII вв.

Уже в 10-х годах XVI в. по этому типу Браманте строил общественное здание — папский трибунал в Риме (стр. 175), а папские канцелярии и городские учреждения просто располагались во дворцах кардиналов (Говерно Веккио, палаццо Канчеллерия, стр. 162), архитектурный образ которых вполне отвечал значению городской или церковной власти.

Разработка архитектурного типа городского дворца (палаццо) составила одно из важнейших композиционно-художественных достижений архитектуры Ренессанса в Италии. Вместе с изменением дворцового плана от замкнутого статического квадрата с центральным ядром внутреннего двора к глубинной композиции, развивающейся от

входа к главным парадным помещениям, менялся и внешний облик палаццо. Если фасад палаццо XV в., как бы он ни был расчленен — с помощью ли облегчающегося снизу вверх руста или ордерной системы, — все же резко противопоставлялся в своей неприступной замкнутости интимному внутреннему дворику с его легкими аркадами на колоннах, то дальнейшая эволюция привела в начале XVI в. к снятию этого контраста. Фасады теряют средневековую суровость. Немногословности, сдержанности архитектурного языка приходит на смену все большее богатство форм и разнообразие деталей. Четкая трехъярусная композиция фасада все чаще сменяется двухъярусной, причем второй ярус, отвечающий главным приемным помещениям, приобретает особую значительность, а в городах Венецианской республики — раскрывается наружу большими пролетами. Другой столь же часто встречающийся в XVI в. композиционный прием — выделение цоколя и верхних, более или менее однородно решенных этажей дворцового фасада.

Параллельно типу палаццо, разрабатывавшемуся известными мастерами, в зодчестве Италии развивается и менее почитаемый историками, но не менее важный для истории зодчества тип рядового жилого дома, являющийся прообразом для основной массы сохранившейся до наших дней застройки в исторически сложившихся городах Европы. Это — тип блокированного и многосекционного жилого дома, разработанный безвестными мастерами-строителями, формирование которого хорошо прослеживается в ренессансной застройке Рима и Венеции.

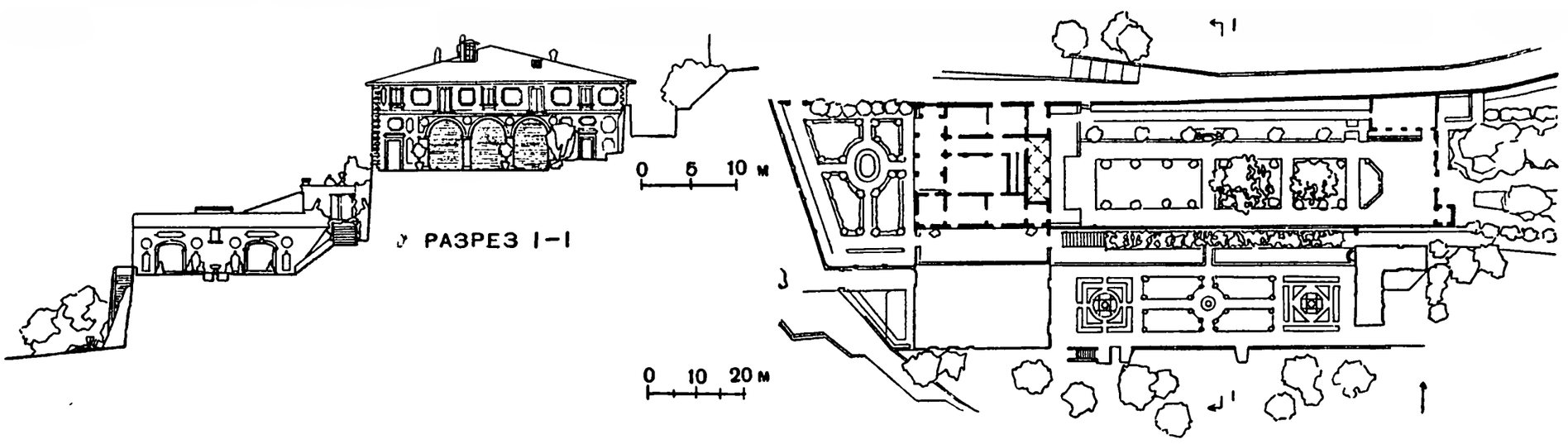
К эпохе итальянского Ренессанса относится также возникновение и развитие типа загородного жилого дома-виллы. Поскольку в предшествующих главах эти постройки рассматривались лишь на примерах творчества отдельных мастеров, здесь представляется уместным дать обзор развития этого типа сооружений в целом: от доходной фермы с обширными угодьями и службами, с жилым домом и садом для отдыха владельца, до великолепной загородной резиденции, утопающей в роскошном парке.

Вместе с расцветом гуманизма, возродившего интерес к природе, в Тоскане и Северной Италии появилась тяга к загородной жизни. Уже в XIV в., с установлением в стране относительной безопасности, укрепленные замки — оплот старинных аристократических семейств в их земельных владениях сменились новым типом — загородной виллой купца или банкира. Она развивалась как центральная усадьба крупного доходного хозяйства и как летняя резиденция сеньора, просвещенного гуманиста и мецената, место уединенного отдыха или увеселений, а затем и великолепных празднеств в роскошных садах.

На холмистых склонах долины р. Арно во второй половине XV в. сложились приемы расположения дома, служб и сада виллы в нескольких уровнях, на террасах, укрепленных подпорными стенками и связанных лестницами. Жилой дом, благодаря своему компактному объему, занимал среди других элементов ведущее положение, хотя в это время оно не было подкреплено еще определенными композиционными приемами — симметрией планировки комплекса и др. Жилые помещения раскрывались лоджиями в небольшой, регулярно распланированный партерный сад. Так достигалась не только функциональная, но и эстетическая связь с природой, упорядоченной у самого дома, но чем дальше от него, тем более свободной. Массивы зелени, увитые растениями тенистые перголы, аллеи и вода в виде фонтанов и бассейнов, нередко служащих также садками для рыбы, — все это украшало сад и использовалось для создания прохлады, необходимой в жарком климате Италии.

Типична построенная Микелоццо вилла Медичи во Фьезоле (1458—1461 гг., рис. 22), с лоджиями, террасами, оранжереей и бассейнами. Характерные для эпохи представления о господствующем положении человека в природе отражены в первой попытке создать центрическую композицию жилого здания виллы, подчиняющего себе сад и связанного с ним террасами и лестницами (вилла Джулиано да Сангалло в Поджо а Кайяно; см. стр. 101, 102).

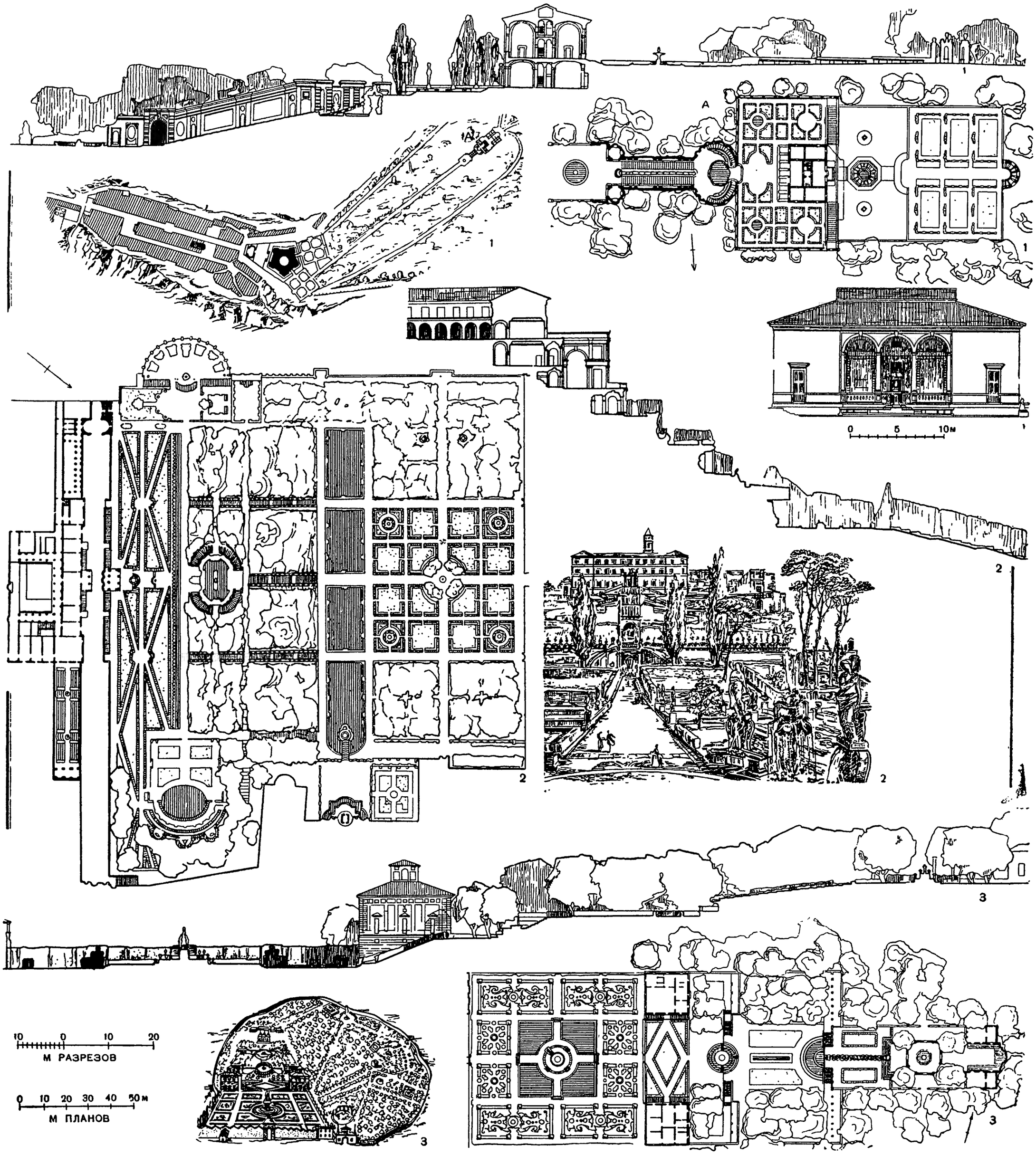
Вслед за Флоренцией строительство вилл развернулось и в других местностях Италии — в Сиене, Лукке, на североитальянских озерах. Но свое дальнейшее развитие оно получает в начале XVI в. в Риме. В городских и пригородных римских резиденциях папы и крупнейших магнатов церкви хозяйственные функции имения исчезли или



22. Фьезоле, близ Флоренции. Вилла Медичи, 1458 — 1461 гг. Микелоццо

отошли на второй план. Здесь сформировались художественные приемы, дальнейшее использование которых архитекторами сделало итальянские виллы замечательными, всемирно известными произведениями искусства.

Так, во дворе Бельведера в Ватикане Браманте смело применил под открытым небом архитектурные приемы, сложившиеся в композиции интерьеров зданий, впервые создав из природного пространства столь сложный художественно осмысленный комплекс (см. стр. 171). Он соединил различные террасы в единое, полностью обозримое целое и завершил развитие композиции, впервые связанной с движением зрителя по ее глубинной оси, с одной стороны — огромной нишей, с другой — зрелищным амфитеатром. В вилле Мадама в Риме Рафаэль, используя достижения Бра-



23. *1* — Витербо. Замок Капрарола (генплан; *А* — казино). Виньола; *2* — Тиволи, Вилла д'Эсте. П. Лигорио; *3* — Витербо. Вилла Ланте. Виньола (слева внизу рисунок XVII в., изображающий все владение)

24. Витербо. Казино и каскад в садах замка Капрарола, 1547 — 1587 гг.

манте, впервые в садово-парковом искусстве применил принцип анфиладности (см. стр. 187), разделив сад на верхней террасе стенкой и стриженой зеленью.

В дальнейшем скромные виллы, предназначенные для отдыха и жизни владельца в имении во время важнейших сельскохозяйственных работ, превратились в великолепные увеселительные резиденции. Композиция римских вилл середины XVI в. монументальна, а их замысел часто грандиозен. Территория парка простирается на несколько гектаров, перепады в уровнях достигают 30 *м* и более, а все составляющие парка приобрели новый крупный масштаб. Строго организованные, регулярно спланированные части сада неизменно сочетаются с природой и особенностями местности. Вечнозеленые растения, камень и вода — основные средства садово-паркового искусства в условиях итальянского климата — получают весьма существенную художественную роль в композиции целого. Расположенные вдоль одной или нескольких композиционных осей и сменяющиеся в строго задуманной последовательности подпорные стены, лестницы, скамьи, боскеты, фонтаны теперь рассчитаны на создание разнообразных театрализованных эффектов. В тосканских виллах XV в. короткие визульные перспективы строились в основном параллельно склонам; теперь они направлены главным образом поперек рельефа, пронизывая весь ансамбль и раскрывая далекие горизонты (рис. 23).

Перечисленные особенности характерны для всех наиболее значительных итальянских вилл XVI и XVII вв., в первую очередь садов замка Капрарола в Витербо (Виньола; 1559—1564 гг., см. стр. 233), виллы кардинала Ипполита д'Эсте в Тиволи (в основном — Пирро Лигорио, 1550—1572 гг.), виллы епископа Гамбара, позднее Ланте в Баньяйе близ Витербо (Виньола, 1566—1588 гг.). Прием раскрытия визуальных перспектив вдоль склонов предопреде-

25. Витербо. Вилла Ланте, 1566 — 1588 гг., Виньола

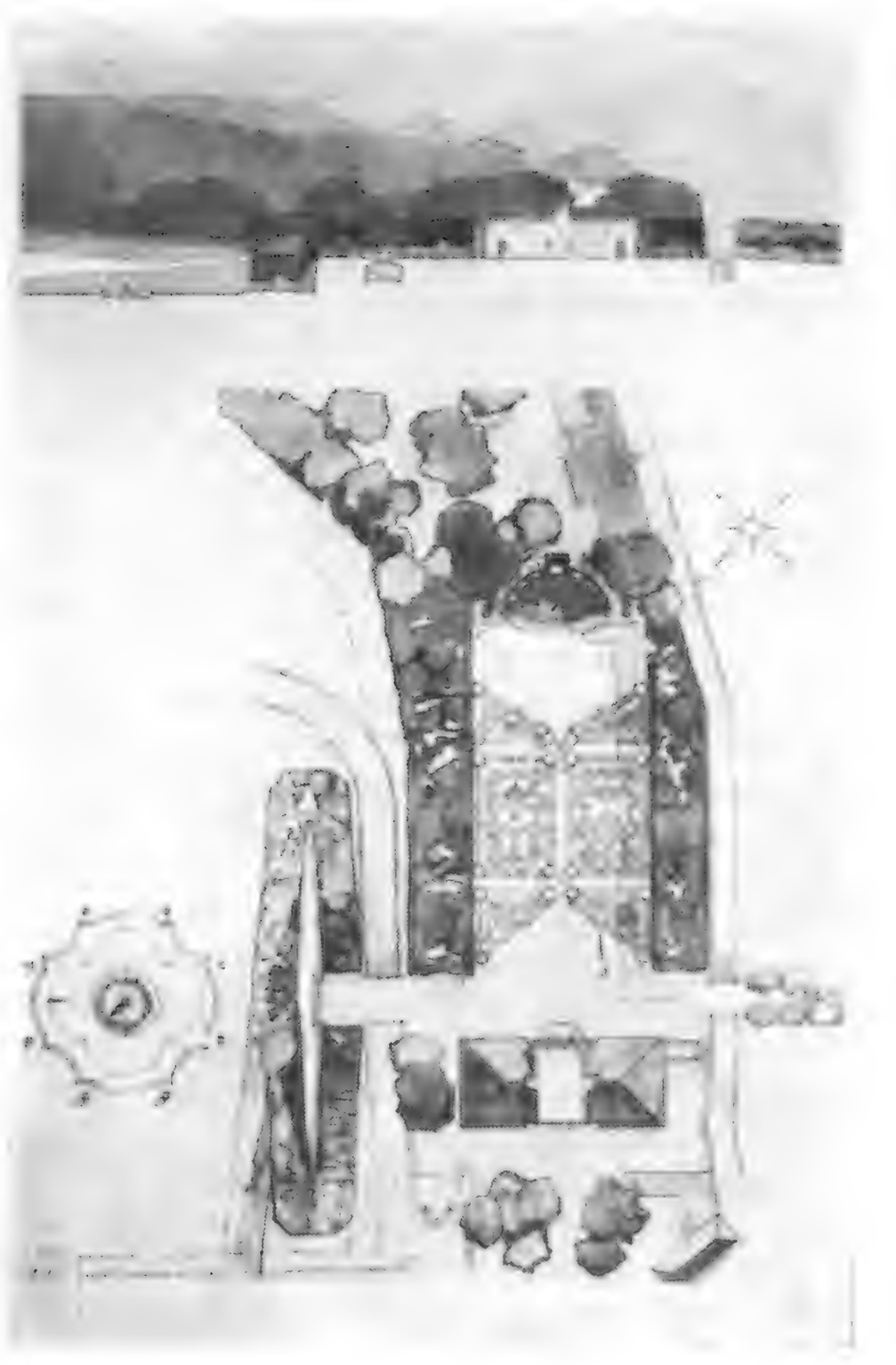
ляет в них две важнейшие точки зрения: снизу — перед зрителем раскрываются поднимающиеся ступенями, разнообразно обработанные подпорные стенки, гроты, нимфеи, фонтаны, увенчанные скульптурой или мощной водной струей, бурно шумящие водопады или замысловатые каскады; сверху — перед взорами расстилаются водные зеркала бассейнов, купы боскетов, линейные узоры стриженой зелени партеров. Все это замыкается великолепным видом, который теперь нередко получает обрамление в виде деревьев или скульптуры (гермы на террасе Казино в садах Капрарола).

В вилле д'Эсте в Тиволи архитектор специально подготовляет эффект восприятия дальнего вида. Пройдя замкнутый двор и спустившись на несколько уровней по лестницам дворца, посетитель оказывается на террасе, откуда раскрывается панорама парка. Но нужно спуститься дальше по замысловато разбегающимся лестницам и пандусам, пройти сквозь тенистые аллеи, наполненные журчаньем сотен водяных струй, — словом, нужно насладиться всеми прелестями парка, чтобы достичь видовых площадок над головокружительными обрывами и живописной долиной с силуэтом Рима на горизонте.

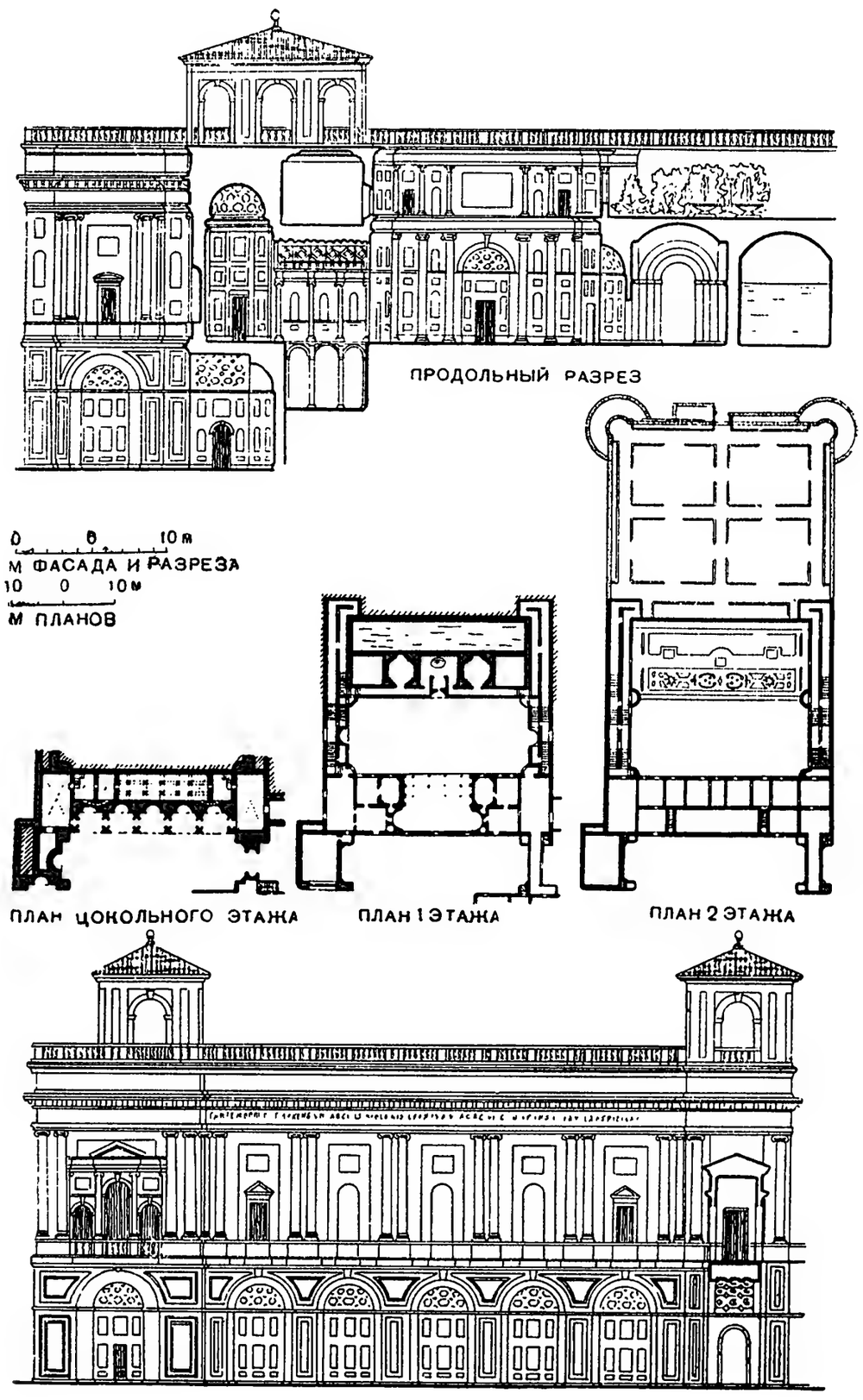
В больших увеселительных резиденциях появляются некоторые новые элементы: открытый театр, окруженный стриженными кустарниками, и небольшой, закрытый сад хозяина дома, где он может уединиться (Капрарола). Жилое здание более не главенствует над ансамблем, но становится либо композиционной отметкой на пересечении аллей, либо протяженным фоном, кулисой, замыкающей перспективу (вилла д'Эсте).

Характерные для римских вилл черты варьируются в зависимости от конкретных условий местности, а также личных вкусов заказчика. Так, в вилле Ланте близ Витербо, расположенной на сравнительно небольшом уклоне, регулярный сад с его прихот-

26. Фраскати близ Рима. Вилла Пикколомини, около 1560 г. Жилое здание с партерным садом, справа — нимфей



27. Фраскати. Вилла Пикколомини



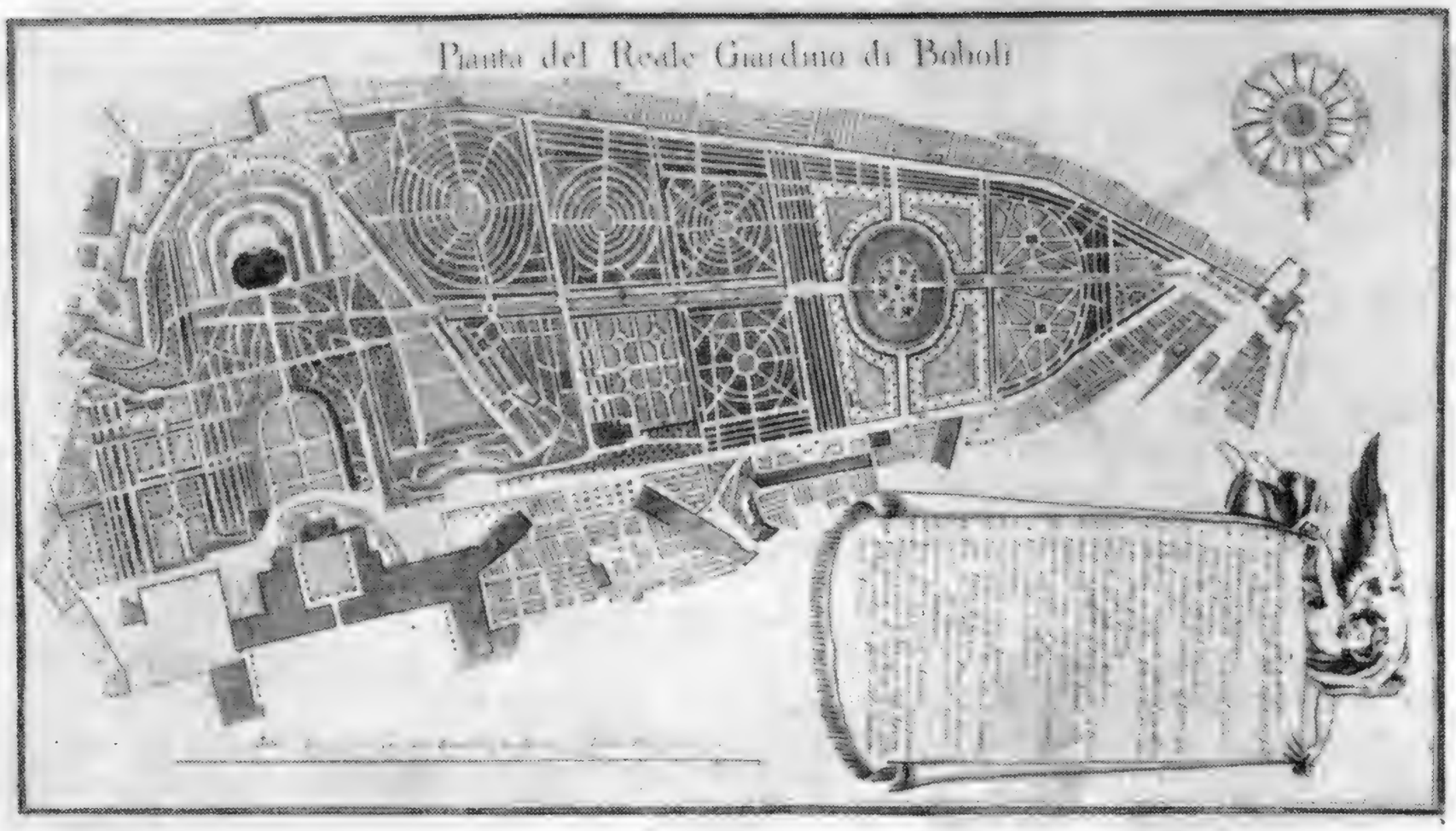
28. Пезаро. Вилла Империале

ливым каскадом и фонтанами, то врезанными в террасы, то выступающими за их очертания, буквально рождается в гуще леса, как бы постепенно раздвигает его и расширяется, спускаясь вниз вместе с водою (рис. 25). Вилла кардинала Пикколомини (около 1560 г., позднее Ланчеллоти) во Фраскати с ее строгим партером, стенами стриженой зелени и почти суровым фасадом дома является достойным окружением для ученого-теолога (рис. 26 и 27).

Глубоко интимна в своем уединении и замкнутости вилла папы Юлия III, построенная Виньолой среди римских виноградников (см. стр. 232 и сл.). Другой прием — раскрытие летнего жилища в широко раскинувшееся пространство благоухающего южного парка — использован в Казино Пия IV, построенном Пирро Лигорио в садах Ватикана (1560 г.). Примыкающий к дому овальный мощенный мрамором дворик, окруженный низкой оградой со скамьями и украшенный легкими павильонами, служит как бы вестибюлем под открытым небом (см. стр. 224, рис. 18, *6*).

Сформировавшиеся в Риме новые приемы композиции вилл и планировки сада были перенесены во второй четверти XVI в. в северные районы Италии. В окрестностях Флоренции великолепные парки, украшенные водяными гротами и аллеями фонтанов, были созданы при виллах Медичи в Кастелло (1540 г., Никколо Периколи, прозванный Триболо) и в Пратолино (1569—1581 гг., по рис. Буонталенти). Но наиболее известны сады Боболи во Флоренции, расположенные на склоне, позади палаццо Питти (начаты Триболо в 1550 г., дальнейшие работы велись Амманати, Буонталенти и скульпторами Дж. да Болонья, Де Росси и др., см. стр. 245 и рис. 30). Замысловатый геометрический узор генерального плана не может дать представления о богатстве пространственной композиции, построенной на сложной игре аллей, взбегающих по рельефу и соединяющих расположенные в

29. Пезаро. Вилла Империале. Нижний двор с нимфеем, 1525 — 1530 гг. Джироламо Дженга



30. Флоренция. Сады Боболи, с 1550 г. Триболо и др. Генплан

разных уровнях лавровые и кипарисовые боскеты. В их темной зелени скрывается расставленная повсюду скульптура. Бронзовый Нептун, возвышающийся над бассейном, и грандиозная группа «Изобилия» отмечают подъем главной, ведущей от дворца аллеи; перпендикулярное ей направление замыкает овальный Изолотто — образованный каналами островок, украшенный аллегориями Океана и трех крупнейших рек.

Своеобразную переработку получил тип замкнутого регулярного террасного сада в условиях расположения на крутом скалистом склоне. Таков сад виллы Империале близ Пезаро (1525—1530 гг., не окончена, рис. 28 и 29; арх. Джироламо Дженга), где здание почти вплотную примыкает к горе, отделяясь от нее узким двором с нимфеем. Таковы сады генуэзских дворцов, где окруженный аркадами двор замкнут высокой подпорной стеной, украшенной лестницами, нишами и скульптурой, а верхние этажи здания выходят прямо на садовые террасы (например, палаццо Подеста, рис. 31, Джамбаттиста Кастелло, прозванный Бергамаско). В этом случае сад являлся непосредственным композиционным продолжением жилых помещений городского палаццо, откуда его практически только и можно было увидеть. Однако восприятие сада подготавливалось уже от самого входа во дворец с улицы. Вся композиция вестибюля, лоджий двора и поднимающейся уступами, разнообразно обработанной подпорной стены уводила взгляд посетителя вверх, к зелени, свешивающейся из сада через балюстраду, и к раскрывающемуся над пролетом двора небу.

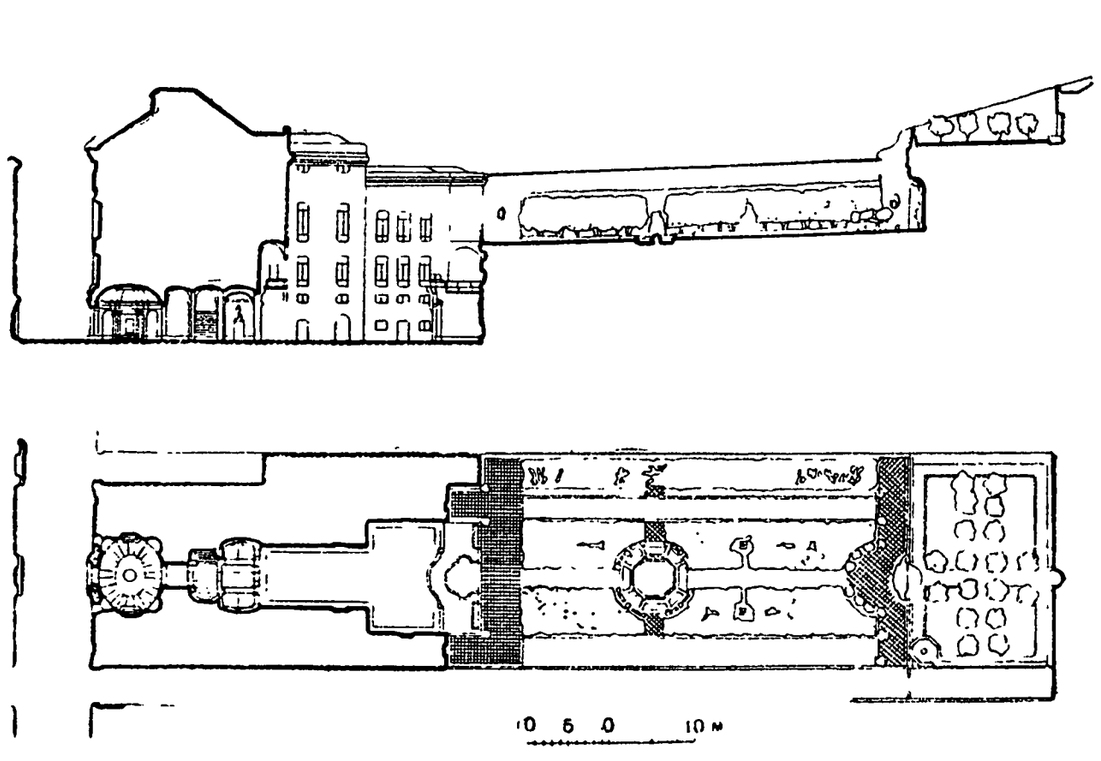
Самостоятельное направление получило строительство вилл в венецианской республике, где вкус к жизни среди природы был тесно связан с утонченностью венецианской культуры. Многие виллы, особенно созданные Палладио, были такими же репрезентативными сооружениями, как дворцы Венеции или Виченцы (уже описанные ранее виллы Ротонда и Барбаро близ Виченцы, Фоскари в Мальконтента, Корнаро в Пьомбино; стр. 299). Но большинство их относится к типу сельскохозяйственной виллы-фермы. Хозяйственные постройки не в меньшей степени, чем жилой дом хозяина или сад, рассчитаны здесь на создание художественного эффекта. Весь комплекс тесно спаян, единство композиции обеспечивается симметрией расположения, строгим подчинением низких протяженных служебных корпусов двух- или трехэтажному объему жилого дома (Эмо в Фанцоло, Годи Порто и Пьовене в Лонедо; рис. 32, 33, стр. 302). Не менее строгая гармония и соподчинение частей и в главном корпусе, связанном с двором, садом и окружающим ландшафтом ордерными портиками, лоджиями, рампами и лестницами. Показательно, что именно

Палладио, явившийся последним из архитекторов — носителей подлинно гуманистических идей Возрождения, впервые создал законченную центрическую композицию загородного жилища, не получившую применения в строительстве вилл в тот период, когда строились центрические культовые, дворцовые и фортификационные сооружения (виллы Ротонда в Виченце, Триссино в Меледо; см. стр. 300, 303 и рис. 34).

Возвращаясь к краткому обзору важнейших архитектурных типов итальянского Возрождения, необходимо выделить центрическое купольное сооружение, либо отдельно стоящее, либо в сочетании с традиционной базиликальной схемой церковного здания. При этом, конечно, широко использовалось наследие средневековых центрических баптистериев и мавзолеев и, столь же несомненно, учитывался опыт поздне-римского восточного и византийского зодчества в применении сомкнутых сводов и сводов на парусах. Дело в том, что образ центрической купольной композиции, замкнутой в себе и лишенной определенной динамической ориентации, по-видимому, вполне отвечал господствовавшему в эпоху Возрождения представлению о совершенной архитектурной форме, построенной на круге, шаре, правильном многограннике и т. п., которая выражала как идею совершенной закономерности вообще, так и идею гармонии между человеком (микрокосмом) и вселенной (макрокосмом). На протяжении целого столетия — вторая половина XV и первая половина XVI вв. — этот образ стоял в центре внимания всех творческих исканий передовых мастеров эпохи, причем не только зодчих, но и живописцев и скульпторов.

По-видимому, в непосредственной связи с этим следует рассматривать и работу в изобразительных искусствах над симметричной, в частности над пирамидальной, композицией. Начиная от центрических композиций Брунеллеско и его школы, через бесчисленные проектные эскизы Леонардо да Винчи и Перуцци, как будто исчерпавших все возможные решения этой задачи, и кончая проектами Браманте и Микеланджело для собора св. Петра, эта проблема остается одной из самых привлекательных для зодчих, причем в самом же начале обнаруживается ее глубокая связь с проблемами градостроительства — ансамбля города или общественного центра.

Однако в реальной исторической обстановке того времени идея и художественный образ центрического сооружения вступают, как правило, в резкое, подчас вопиющее противоречие с культовыми традициями, в особенности с многовековой традицией базилики. Центрические сооружения мыслились художниками гуманистами чаще всего как сооружения мемориальные, как мавзолей, воздвигаемый в память героя. Нет сомнения, что именно подобным идейным содержанием и были наполнены такие произведения Браманте, как, например, хор Санта Мария делле Грацие, Темпьетто, проект собора св. Петра и, конечно, проект Микеланджело того же собора, да и многое другое. Естественно, что зарождение и разработка этого гуманистического архитектурного образа должны были в XV в. пробиваться сквозь толщу феодальных традиций, а с середины XVI в., по крайней мере в Риме, натолкнуться на мощное сопротивление со стороны укреплявшейся реакции. Последнее ярко отразилось на истории проектирования собора св. Петра в Риме, в ходе которого чисто гуманистическим концепциям Браманте, Перуцци и Микеланджело противостояли компромиссные решения Рафаэля и Сангалло, которые в XVII в. и завершились контрреформационным проектом Мадерны, отразившим по существу капитуляцию идей гуманизма. Эта борьба нашла свое выражение и в другом — в бесчисленных попытках найти органическое сочетание базилики с сильно развитой подкупольной частью, мыслившейся



31. Генуя. Палаццо Подеста, начато в 1563 г. Кастелло Бергамаско

32. Лонедо. Вилла Годи Порто. Палладио

и часто проектировавшейся (уже в Флорентийском соборе) как центрическая композиция. Если не считать в XV в. церкви

33. Лонедо. Вилла Пьовене. Палладио

Сант Андреа в Мантуе Альберти, а в XVI в. церкви Джезу в Риме Виньолы, удовлетворительных решений по существу так и не было найдено. Лишь позднее, в XVII и XVIII вв., можно будет отметить отдельные удачные решения (например, у Мансара, Рена и Суффло).

Именно вследствие того же конфликта между церковным и светским еще одна архитектурная задача — композиция церковного фасада — представляла для итальянских зодчих того времени непреодолимую трудность вплоть до самого конца XVI в., когда Виньола и Палладио, наконец, нашли решения, ставшие образцовыми для всей архитектуры XVII и XVIII вв. Если же не считать трех смелых экспериментальных композиций Альберти и декоративных затей венецианских и ломбардских мраморщиков — почти все базилики этой эпохи (несмотря на бесчисленное множество конкурсов и комиссий) либо украсились впоследствии барочными фасадами, либо просто остались без всякого фасада, как, например, крупнейшая медичейская святыня Флоренции церковь Сан Лоренцо, интерьеры которой были созданы Брунеллеско и Микеланджело.

Разрабатывая в соответствии с функциональными требованиями своей эпохи новые типы сооружений, в композиции которых внутренние помещения связывались в целостную систему пространства, с большей или меньшей точностью находящей выражение во внешних объемах постройки, зодчие Возрождения разрабатывали одновременно и соответствующую поставленным перед ними задачам систему художествен-

но-выразительных средств, в которой большую роль занимал ордер.

Осваивая античный ордер, зодчие Возрождения руководствовались отнюдь не только антикварными интересами и не только пиететом к древности. Ордер был для них, как и античная скульптура для мастеров изобразительных искусств, не столько каноническим образцом, сколько прежде всего школой. Дело в том, что из всего архитектурного наследия ордер был наиболее точно и тонко разработанной художественной системой, выражающей конструкцию, в данном случае балочно-стоечную. Кроме того, соразмерность ордерной системы человеку воспринималась в эпоху Возрождения как гуманистическое идейное содержание этой системы. Но если в древней Греции эта гибкая система применялась главным образом в композиции колоннады периптера и перистиля, а в императорском Риме она оставалась по существу декоративным украшением стен и оснований новых сводчатых конструкций, зодчие итальянского Возрождения открыли таившиеся в ней скрытые композиционные возможности — возможности ее органического сочетания с другими тектоническими системами: стеновой и арочно-сводчатой. Ясный, легко обозримый строй ордерной системы служит лучшим средством объединения всех элементов конкретной постройки, а вместе с тем и средством выражения в специфическом архитектурном образе ее многообразного содержания — функционального, конструктивно-строительного, идейного.

К решениям задачи сочетания ордера со стеной относятся, с одной стороны, введение вертикальных ордерных членений в стену трехъярусной постройки. Разнообразие вариантов начинается с поэтажного членения здания тремя облегчающимися

34. Виченца. Вилла Ротонда. Палладио

снизу вверх ордерами пилястр, впервые в XV в. примененного Альберти в палаццо Ручеллаи, и кончается во второй половине XVI в. большим ордером, проходящим через все этажи здания, с подчинением ему поэтажных ордеров более мелкого масштаба. С другой стороны, это — увенчание всей стены сооружения (имеющей ордерную или безордерную композицию) карнизом древнеримского типа, который в античности был рассчитан на завершение колоннады, но размеры и формы которого подлежали теперь соответствующей переработке в поисках его соразмерности высоте стены в целом и высоте отдельных ее этажей. Подобная проблема впервые была поставлена Микелоцци в палаццо Медичи.

Приемы сочетания свода с ордером претерпевают с течением времени не меньшие изменения; аркада на колоннах и столбах, столь типичная для феодальной архитектуры Европы и Ближнего Востока, упорно применяющаяся на протяжении всего XV в. в итальянской архитектуре, уже на рубеже XVI в. целиком вытесняется так называемой ордерной аркадой, в которой, по образцу Колизея или театра Марцелла, арки покоятся на столбах с приставным ордером пилястр и полуколонн. Большое место в прогрессивном развитии системы художественно-выразительных средств Возрождения занимает проблема ордерной трактовки и ордерного расчленения столба или пилона, несущего свод, с использованием готического опыта в дифференцированной передаче нагрузки отдельных нервюр на отдельные составные элементы пучкового столба. Примеры подобных решений начинаются с концентрических двойных арок в интерьерах купольных сооружений Брунеллеско, где каждой подпружной арке и аркам проемов отвечают пилястры нижнего ордерного яруса, объединенного общим антаблементом, который опоясывает всю постройку внутри, а иногда и снаружи; в римской школе начала XVI в. в массив пилона включаются пилястры, из которых каждая воспринимает нагрузку самых различных архивольтов и парусов соседних сводов — крестовых, парусных и др.

Овладение новыми выразительными возможностями, которые были заложены в ордерной системе, сочетавшейся отныне со стеной и сводом, т. е. с тектоникой сооружения в целом, весь объем которого мыслится как насквозь пронизанный ордерной структурой (своеобразная ордерная переработка готического каркаса), явилось в руках мастеров Возрождения мощным орудием для разрешения одной из важнейших прогрессивных задач новой архитектуры, а именно создания органической связи между внутренним пространством постройки и наружным пространством, ее окружающим, т. е. включения и того и другого в единую среду природного пространства. Это являлось принципиальным преодолением средневекового дуализма, проявившегося также и в решении пространственных проблем феодальной архитектуры, в особенности культовой. Решающую роль ордера в осуществлении этой реалистической концепции архитектуры легко проследить от первых опытов Брунеллеско (например, связь портика фасада и интерьера в капелле Пацци) вплоть до сложных масштабных сочетаний наружного ордера с ордером двора (например, в некоторых композициях Палладио).

Что возрождение античного ордера в итальянской архитектуре XV и XVI вв. было не простой реставрацией античной колоннады, а именно решением новых комплексных задач, подтверждается тем обстоятельством, что колоннада как таковая, либо во фронтонном портике, либо как самостоятельная архитектурная тема, является лишь во второй половине XVI в., например, в виллах и церквах того же Палладио (первые единичные примеры колоннады — это брамантевский Темпьетто в Риме и двухъярусный двор университета в Падуе, построенный в 1540 г. А. Морони).

Процесс освоения античных ордерных форм на протяжении XV и XVI вв. протекает постепенно. В XV в., даже в тосканской школе, это освоение носит характер исканий и экспериментов. Если великий новатор Брунеллеско сразу же понял композиционные и образно-художественные возможности ордерной системы и применял их с исключительной, подлинно поэтической свободой, то в рядовом строительстве еще долго бытовали средневековые навыки; даже ученики и последователи Брунеллеско подчас применяли ордерные формы без глубокого творческого осмысления возможностей, связанных с их изначальной тектонической семантикой, или с чисто декоративными целями, не избегая при этом нелогичностей или даже варваризмов. Зато этим мастерам принадлежит заслуга при-

менения ордера к решению более широкого круга композиционных задач, возникавших в то время перед архитектурой.

С середины XV в. намечается тенденция к более систематической, комплексной разработке проблем архитектуры и ее художественных средств, в том числе и античного наследия. Эта тенденция, отразившая характерную для эпохи связь между наукой и искусством, теорией и практикой, особенно ярко проявилась у Альберти. Но если всеобъемлющая архитектурная энциклопедия Альберти представляет собой первую и, пожалуй, единственную на протяжении последовавших трех столетий попытку самостоятельного социально-исторического объяснения как возникновения, так и идейного содержания основных архитектурных типов и средств, то его собственное творчество находилось в большой зависимости от античного наследия. Стремясь возродить героическую монументальность римского зодчества, он применял ордер вместе с такими традиционными античными композиционными темами, как триумфальная арка и ордерная аркада, не избежав присущей этим прототипам неясности во взаимоотношениях ордера и стены. Ордер и арка выступают в его мантуанских постройках скорее как звучная латинская цитата, чем в качестве органических элементов нового архитектурного языка.

Лишь следующие поколения зодчих, начиная с Браманте и кончая Палладио, полностью освоили все возможности нового архитектурного языка, основанного на сплаве многообразных народных традиций различных областей Италии и скрупулезно изучавшегося античного наследия. В XVI в. этот язык используется для реалистического раскрытия взаимосвязи всех элементов сооружения и для его различной образной характеристики — тектонической, масштабной, ритмической.

Вместо подчеркнутой условности, графичности и элегантной легкости ордерных форм, свойственных итальянской архитектуре начала XV в., зрелому классическому стилю Возрождения свойственна более сочная пластика, «телесность» форм и необычайное многообразие архитектурных образов, отражающих и творческую индивидуальность различных зодчих. Этот стиль охватывает монументальность замыслов Браманте и праздничное великолепие произведений Рафаэля, лапидарность римских дворцов Джулио Романо, пластическую телесность построек Антонио да Сангалло Старшего и изысканную легкость вилл Перуцци, наконец — благородную величавость общественных зданий и дворцов Палладио.

Профессия архитектора и особенности его деятельности претерпели на протяжении эпохи Возрождения коренные изменения.

Одним из важнейших условий окончательного формирования новой архитектуры была академическая образованность архитектора-теоретика. Хотя уже в XIII—XIV вв. строительство каждого крупного объекта в значительной мере осуществлялось мастером, возглавлявшим артель строителей, такой зодчий-эмпирик принципиально отличался от архитектора времени Ренессанса хотя бы тем, что он непосредственно участвовал в строительном процессе, сталкиваясь повседневно с его реальностями. И в средние века изготовлялись предварительные модели или рисунки строящегося здания, но только в редких случаях такие обобщенные проекты не подвергались серьезным изменениям в процессе практического осуществления, большей частью продолжавшегося очень долго. Появление индивидуального архитектора повлекло за собой появление тщательно разработанного проекта, в котором предусматривались даже мельчайшие подробности декора, чего не было в средние века. Профессия архитектора окончательно отделяется от ремесла строителя.

В силу этого новое значение получила архитектурная теория, претерпевшая на протяжении XV—XVI вв. существенную эволюцию. Если в XV в. и в первой половине XVI в. теоретики занимались широким кругом проблем всей архитектурной практики, то к концу рассматриваемого периода они (за важным исключением Д. Барбаро и А. Палладио) все чаще ограничиваются проблемами архитектурной эстетики.

Нередко уход в теорию завершался, в согласии с духом времени, идеализацией античных форм в полном отрыве от той конкретной исторической действительности, которая обусловила возникновение и развитие этих форм. Секрет прекрасного думали раскрыть теми же приемами, которыми натурфилософия XVI в. пыталась проникнуть в тайны природы. Этот секрет казался заключенным в абстрактных математических формулах идеальных пропорций, к напряженным поискам которых упорно

обращается аналитическая мысль строителей-теоретиков. То, что представляется найденным, фиксируется, возводится в канон, не зависимый от времени и места. Рисовальщик настойчиво вытесняет строителя, циркуль — глаз, а математика — опыт.

Эти тенденции во многом сказались в характере теоретических поисков идеальных градостроительных схем, к которым обращались теоретики позднего Возрождения.

В последующее время, но уже в основном вне Италии и в формах более определенных, эти тенденции проявились в сложении теоретических начал академического классицизма в архитектуре XVII и даже XVIII вв. Такое развитие идущего от Возрождения теоретического наследия получило особенно сильный резонанс в архитектуре XIX столетия: композиционные приемы и формы, которые в итальянском Возрождении составляли органичные элементы реалистического и художественно осмысленного подхода к архитектуре, — стали теперь предметом эклектического заимствования.

Однако крайности, в которые со временем впало зодчество девятнадцатого века, никак не могут умалить всемирно-исторического значения того переворота, который впервые за тысячу лет европейской истории освободил архитектуру от подчинения абстрактной религиозной идее и поставил ее непосредственно на службу человеку. И в той или иной форме теоретическое и творческое наследие итальянского Возрождения послужило отправной позицией для основных направлений в развитии европейской архитектуры XVII, XVIII и, во многом, XIX столетий.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ /ВНЕ ИТАЛИИ/

ГЛАВА I

АРХИТЕКТУРА ФРАНЦИИ

Зарождение, расцвет и завершение развития французской архитектуры эпохи Возрождения охватывает период примерно с середины XV до начала XVII столетия. Во Франции в то время продолжал господствовать феодальный строй, но уже начинали пробиваться ростки раннего капитализма. Основную массу населения составляло крестьянство, успевшее освободиться от личной крепостной зависимости, однако подвергавшееся самой жестокой эксплуатации со стороны дворян-землевладельцев.

Росли города, развивались городские ремесла и стали появляться мануфактуры. Быстро увеличивался товарообмен, расширялись внутренний рынок и экономическая взаимосвязь различных районов. В руках представителей молодой буржуазии сосредоточивались значительные богатства.

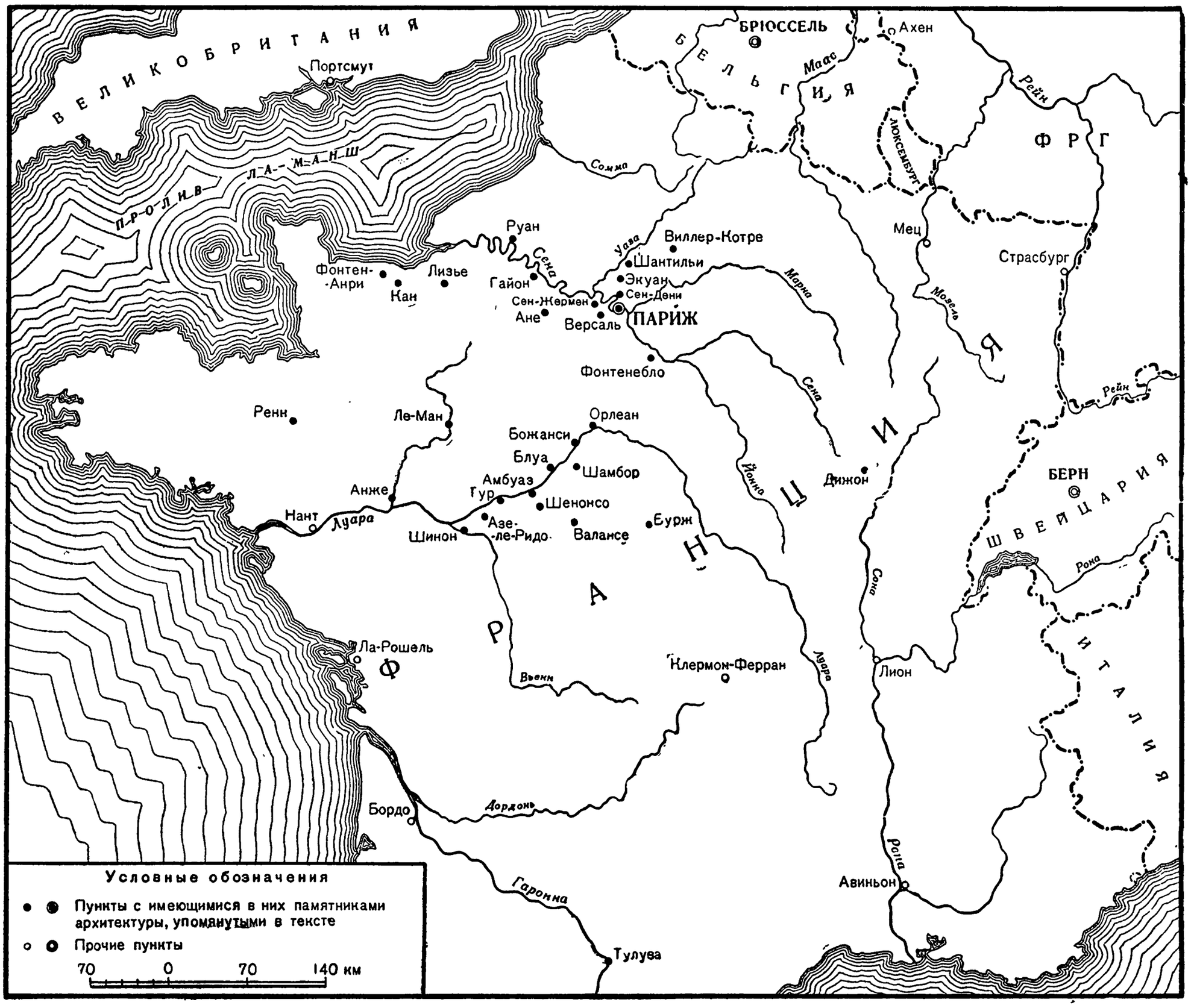
Французская монархия, ликвидировав к концу XV столетия феодальную раздробленность страны, получила возможность установить в центре и в провинциях единую систему государственного управления. Феодалы, бывшие воины, становились мирными помещиками или переселялись в города, соответственно перестраивая свой быт. Кроме городского «светского общества», тяготевшего в столице к королевскому двору, появилась бюрократия, верхушкой которой стала новая разновидность дворянства — «дворянство мантии».

Начало рассматриваемого периода совпадает с концом истощавшей Францию Столетней войны (1337—1453 гг.). На рубеже XV и XVI вв. французские короли совершили несколько походов в Италию, окончившихся безуспешно, но непосредственно познакомивших верхушку французского общества с передовой для того времени итальянской культурой, освоение которой стало в дальнейшем одним из важных факторов развития французского Возрождения.

Во второй половине XVI столетия Франция стала ареной длительной гражданской войны, возглавляемой крупными феодалами, опиравшимися на массовое недовольство различных слоев населения. Война закончилась победой французского абсолютизма. Начало XVII в. — важный этап в истории французской культуры, в частности архитектуры, переходящей к новой стадии своего развития — к классицизму, окрашенному в большей или меньшей степени тенденциями искусства барокко.

Почти повсеместные во Франции прекрасные известняки, бывшие излюбленным материалом готической архитектуры, широко применялись и в последующее время.

В XV в. вновь стал входить в употребление кирпич, почти позабытый во времена готики. Появилась характерная для французской архитектуры комбинация кирпича и тесаного камня, причем из камня выполняли все наиболее ответственные конструктивные и декоративные детали здания (углы, обрамления проемов и т. д.), кирпич же шел главным образом на заполнение стен. Штукатурная облицовка ограниченно применялась французскими зодчими, унаследовавшими от эпохи готики любовь к виртуозной каменной работе и использовавшими исключительные пластические свойства французского известняка — его прочность, мелкозернистость и податливость скульптурной обработке. Мрамор, которым

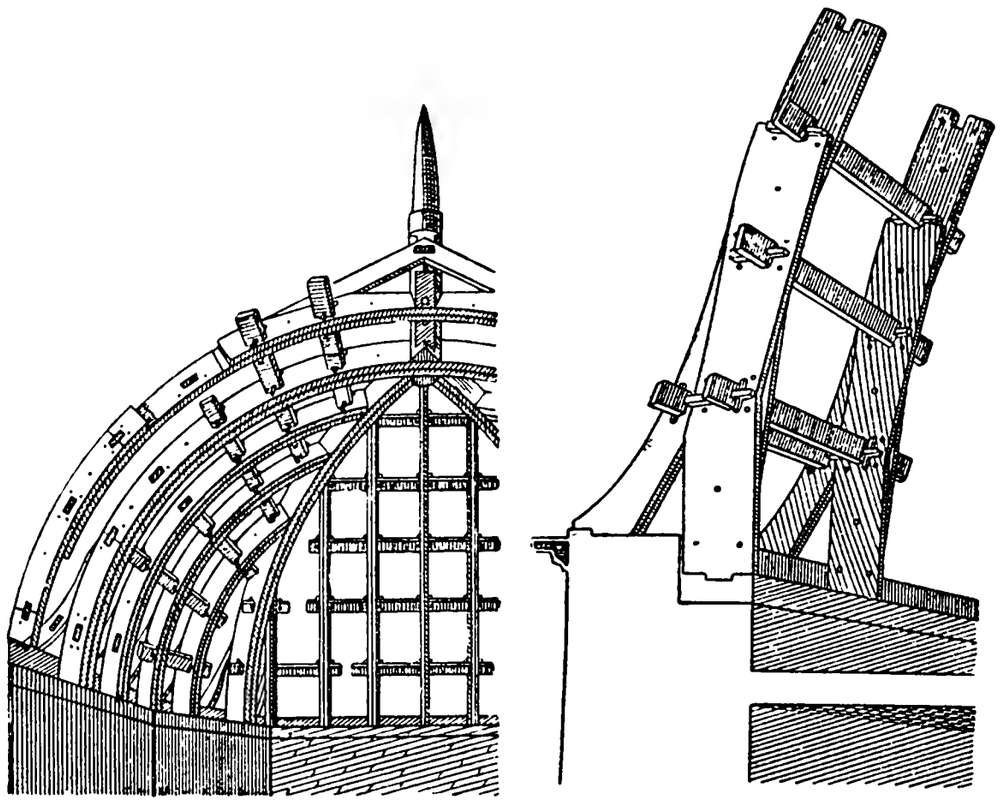


Франция очень бедна, играл в архитектуре третьестепенную роль (иногда его привозили из Италии).

Дерево служило в течение XV, XVI и начала XVII столетий строительным материалом для более мелких городских жилищ в районах распространения фахверка (о фахверковых жилых домах см. предшествующий том, стр. 404).

К началу Возрождения строительная техника стояла во Франции на большой высоте. В вопросах конструкции Франция отнюдь не была ученицей Италии. Заимствуя стилистические формы и в связи с этим отказываясь от нервюрного свода, французские строители прочно придерживались некоторых национальных традиций и по-своему решали ряд выдвинутых жизнью конструктивных задач. Так, они постоянно предпочитали монолитным колоннам и архитравам сложенные колонны и плоские перемычки; обрамления оконных и дверных проемов конструировали, как правило, вперевязь со стеной; долгое время сохраняли каменные крестовины для оконных рам; до последней трети XVI в. устраивали винтовые лестницы; вплоть до второй половины XVII в. завершали здания высокими крышами с люкарнами и высокими трубами. Своеобразно решали французы проблему перекрытия больших помещений, изобретая сложные деревянные фермы для округлых крыш (Делорм, рис. 1).

На протяжении XVI в. резко менялся тип французского зодчего. В XV в. и в течение первых десятилетий XVI в. здания



1. Деревянные фермы Делорма

строили, как и раньше, мастера-подрядчики, хорошо знавшие свое ремесло, но привыкшие работать по старинке. Удовлетворяя требованиям своих заказчиков, они начали заменять готические декоративные детали и архитектурные формы ренессансными и античными. Наиболее легкий доступ во Францию нашел не строгий флорентийский, а пестрый и декоративно насыщенный северо-итальянский стиль. При освоении этими мастерами новых архитектурных форм неизменно сказывался в бóльшей или меньшей степени провинциализм и отсутствие широкого художественного кругозора.

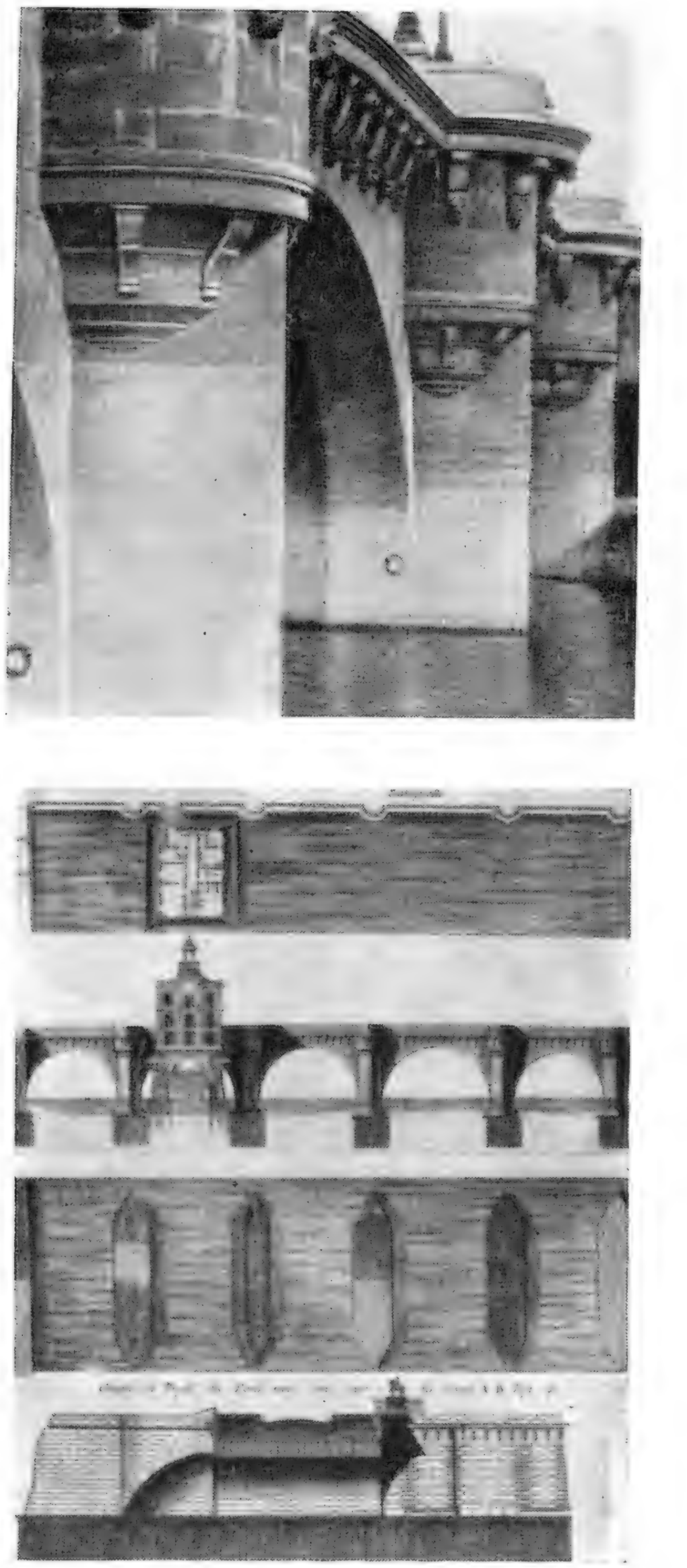
У французских королей и крупных вельмож работали в первой половине XVI в. итальянские архитекторы: Фра Джокондо, Доменико Бернабеи да Кортона (Боккадор), Россо и Приматиччо (с 1530 г.), Серлио (в 1540 г.), не говоря уже о Леонардо да Винчи, но им нельзя с достоверностью приписать ни одного французского здания, кроме старой парижской ратуши (Боккадор), хотя они, по-видимому, во многих случаях выступали в качестве консультантов.

Начиная с 40-х годов XVI в., во Франции появились образованные архитекторы в современном смысле слова, внимательно изучавшие античное наследие и итальянскую современность. К архитектору перешла руководящая роль в проектировании и постройке: мастера-подрядчики стали простыми техническими организаторами и исполнителями. В связи с этим радикально изменился и общий характер французской архитектуры. Более или менее согласованные усилия мастеров-строителей, лепщиков, резчиков по дереву и т. д. заменились единым замыслом архитектора-художника, который проектировал здание и создавал его декор своими силами или с помощью руководимых им специалистов по отдельным отраслям. Трудности в освоении новых форм были преодолены. Влияние итальянского Возрождения стало затрагивать разработку плана, общей схемы фасадов, связь между отдельными архитектурными элементами и т. д.

Французские архитекторы XVI в. писали трактаты по архитектуре и выпускали увражи, посвященные как историческим памятникам, так и собственным архитектурным произведениям (Делорм, Бюллан и Дюсерсо).

По-прежнему в «династиях» архитекто-

2. Париж в XVI в., схематический план; Гавр, план



3. Париж. Новый мост. Общий вид и проект. Дезилль и Дюсерсо, 1578—1606 гг.

ров старшие члены семьи передавали младшим свой строительный опыт.

Время Столетней войны было исключительно неблагоприятным периодом для французских городов, начавших, однако, быстро восстанавливаться, заселяться и расти после ее окончания. Новая застройка в течение нескольких десятилетий XV и первой половины XVI в. была, как правило, беспорядочной. Исключением являются несколько городов-крепостей, выстроенных заново, например Валлери (1501 г.) и Бруаж (вторая половина XV в.) с его однообразной сеткой улиц и кварталов.

В спроектированном, по-видимому, итальянцем Джироламо Марини городе-крепости Витри-ле-Франсуа (нач. 1545 г.), который строился на новом месте взамен разрушенного войной города, обращают на себя внимание некоторые новые для Франции приемы планировки: устройство в центре города большой квадратной площади с пересекающимися двумя главными улицами; дифференциация ширины главных и второстепенных сквозных улиц (13,4 и 7,8 *м*); различное направление внутриквартальных улиц, устраняющее сквозной проход через несколько кварталов.

Париж с середины XV в. по конец XVI в. быстро рос, но довольно медленно менял средневековый характер с беспорядочной общей планировкой и узкими улицами. Население в начале XVI в. достигало примерно 300 000 человек. Кое-что делалось, чтобы уменьшить загрязнение наиболее заселенных районов. В связи с разукрупнением некоторых, главным образом королевских, владений появились новые кварталы. В планировке отдельных городских районов намечались изменения, но они не были осуществлены. Парадные выезды королей служили поводом для придания городу бóльшей представительности и нарядности, но, пожалуй, единственным памятником, построенным с связи с этими церемониями, является Фонтан Невинных (1547—1548 гг.). Важнейшим градостроительным мероприятием была начатая во второй половине столетия постройка нового монументального моста через Сену и некоторое упорядочение прилегающих к этому месту частей города.

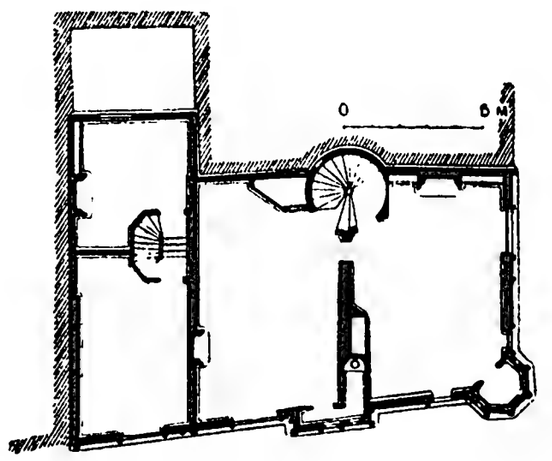
Новый мост (Pont Neuf, 1578—1606 гг.), спроектированный в основном Дезиллем и Батистом Дюсерсо, состоит из двух частей, разделенных углом островка Ситэ. На этом углу, по сторонам образованной Новым мостом магистрали, были затем воздвигнуты два одинаковых здания, обрамляющих новую площадь — площадь Дофина, и конная статуя Генриха IV. Новый мост был первым

мостом, не застроенным домами и лавками: его полотно целиком было предоставлено для движения. Таким образом был создан важный градостроительный ансамбль, связывающий оба берега Сены (рис. 3).

В создании будущего городского центра столицы и всей связанной с ним городской планировки первостепенную роль играло начатое в XVI в. строительство дворцов Лувра и Тюильри, позднее слитых в грандиозный ансамбль.

В истории французского градостроительства времени Возрождения особое место заняло создание Гавра — нового портового города в устье Сены (рис. 2). В начале 40-х годов привлеченный к планировке и строительству Гавра итальянец Беллармато расширил границы существовавшей застройки, приблизив общий план главной части города к квадрату и выделив в довольно беспорядочной массе кварталов две широкие крестообразно пересекающиеся главные улицы с центральной площадью. Особенный интерес представляет отделенный от главной части водой новый городской район, спроектированный как отдельный городок с регулярной в основном планировкой, подчиненной двум перпендикулярным прямым улицам (8 и 5 *м* ширины), с четырьмя кварталами, разделенными каждый узкой улочкой (водосточной) шириной всего в 2 *м*. Новым для Франции градостроительным приемом было замыкание перспективы улицы монументальным сооружением, в данном случае церковью.

Новое французское градостроительство делало в XVI в. лишь свои первые шаги, широкое его развитие наступило в следующих столетиях.



4. Анже. Фахверковый дом, XV в. — начало XVI в. Общий вид и план второго этажа

1. АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

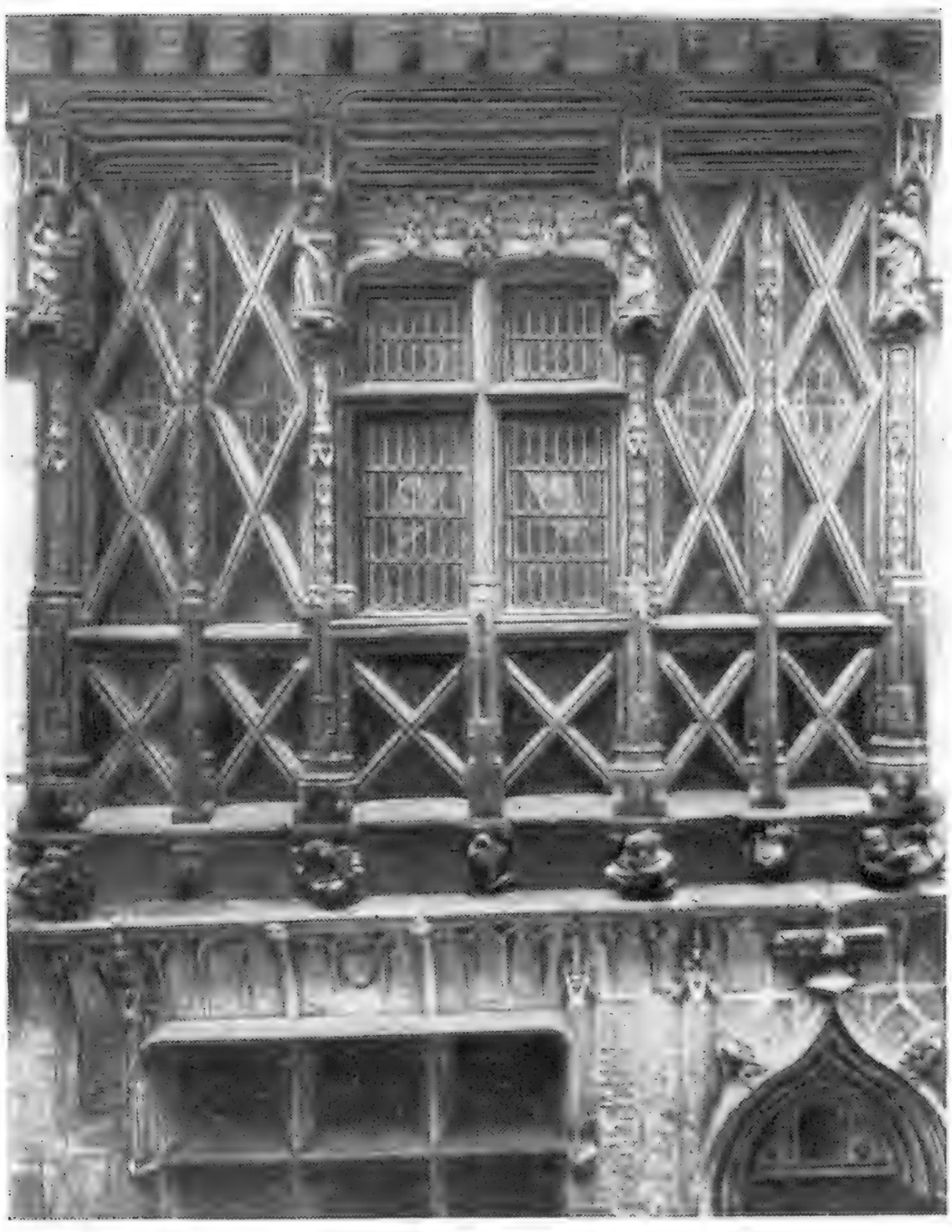
Жилые дома. В XV в. первостепенную роль для формирования архитектуры стало играть строительство домов богатых людей. Видное место по-прежнему занимал в городской архитектуре того времени фахверковый дом — жилище людей самого различного состояния и общественного положения.

Фахверковые дома во второй половине XV в. целиком подчинялись традиции средневековья в планировке, конструкции и характере декора. Планировка дома, как правило, чрезвычайно проста — в каждом этаже одна-две комнаты. Дом обычно имел три-четыре этажа с винтовой лестницей. При доме имелся небольшой двор. В художественном облике более богатого дома первостепенную роль играла деревянная резьба в виде сложной профилировки междуэтажных карнизов и скульптурного обрамления проемов, а также на стойках конструкции.

Резьба и скульптура на фахверке в рассматриваемый период целиком построена на средневековых художественных мотивах — свободно трактованных фигурах людей и животных.

Хорошими примерами фахверкового строительства во второй половине XV и начале XVI в. могут служить жилые дома: в Анже (со срезанным позднее щипцом) и более богатый — в Ле-Мане (рис. 4, 5).

Дом в Анже, известный под названием Дома Адама, расположен на углу улиц и по существу представляет собой соединение двух первоначально отдельных домов, из которых архитектурно наиболее интересен угловой. Его жилой этаж включает две большие комнаты, хорошо освещенные с улицы, с каминами и восьмигранной формы эркером в одной из них (на углу). Между комнатами у фасадной стены помещалась уборная, по-видимому, с выгребом на улицу. Планировка меньшего дома типична для мелкой жилой застройки французских городов того времени: узкий план в одно окно на улицу, со сквозным проходом в маленький дворик позади дома, ограниченный стенами соседних зданий.



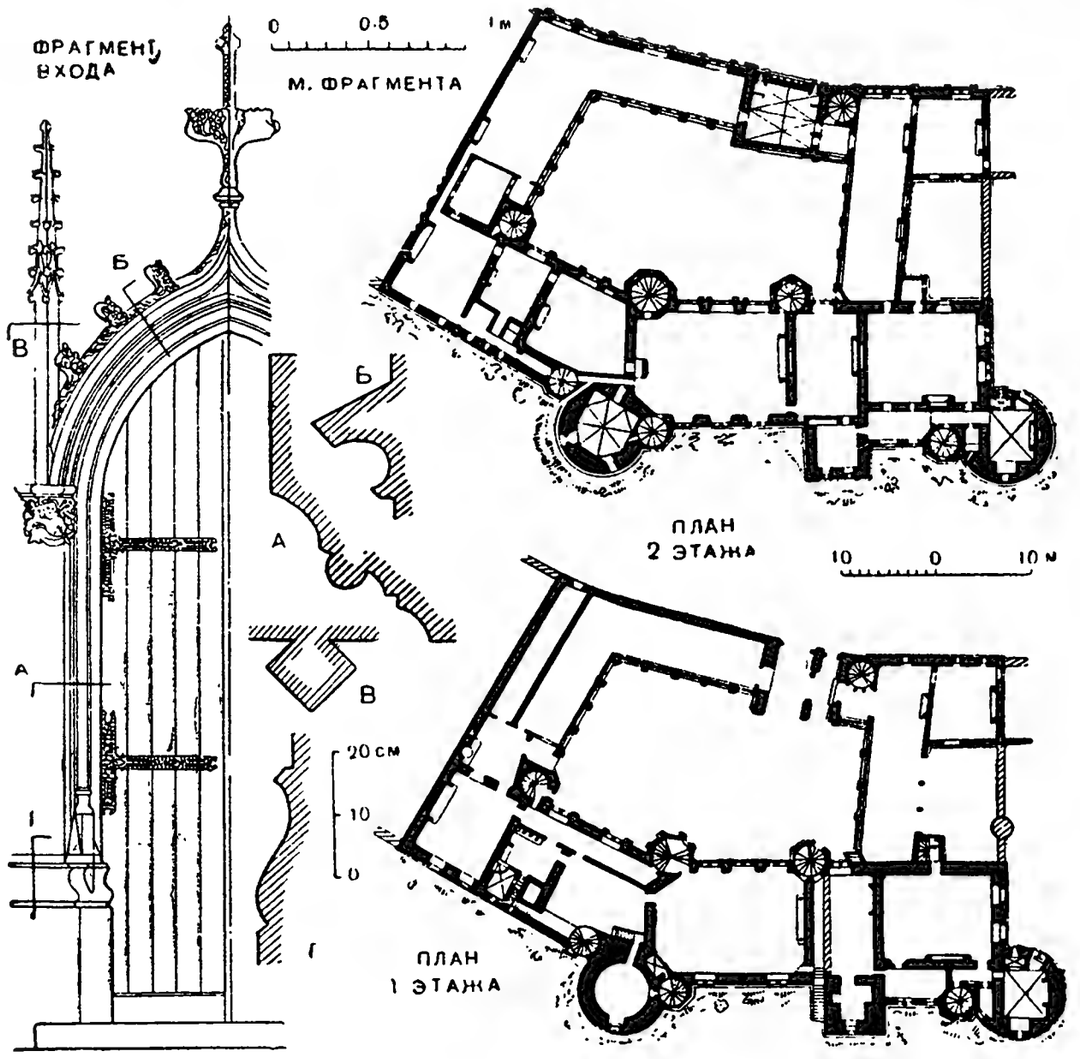
5. Ле-Ман. Фахверковый дом, XV в. — начало XVI в.

Важнейшим памятником переходного периода от готики к Возрождению является выстроенный в середине XV в. в Бурже и в целом хорошо сохранившийся дом Жака Кэра — управляющего государственными финансами при Карле VII.

Планировка дома (рис. 6) удовлетворяла разнообразным требованиям быта его владельца. Формы и размеры помещений — жилых комнат, парадных залов, церкви, переходных галерей, хорошо оборудованной кухни — дифференцированы соответственно их назначению, так же как и формы перекрытий. По передней и по боковым сторонам просторного парадного двора расположены домовая церковь, помещение для смотрителя-сторожа и галереи, которые могли служить своего рода приемными для многочисленной клиентуры владельца. Центром жилого корпуса в первом этаже был большой зал, служивший, очевидно, парадной столовой. Справа к нему примыкает группа кухонных помещений, имевших особый выход на улицу через боковой дворик и отдельный коридор. Слева — несколько, по-видимому, жилых помещений, с выходом через левый боковой дворик и галерею. Во втором этаже планировка примерно такая же, но над кухней здесь жилые комнаты, связанные с боковой галереей.

План дома далек от строгой регулярности и симметрии из-за неправильной формы участка и имевшихся на нем более ранних сооружений. Художественные вкусы времени сказались в группировке его корпусов, различных по форме и высоте, перекрытых раздельными кровлями, несходных по архитектурной разработке и в то же время образующих единое целое.

Церковь над воротами составляет композиционный центр главного уличного фасада. Винтовые лестницы во дворе и снаружи дома помещены в башнях, которые выступают из плоскости стены, составляя по готической традиции самостоятельное звено в многосложной композиции здания, изобилующей сильными контрастами, подчеркнутыми архитектурными вертикалями. О былой внутренней архитектуре дома дают некоторое представление интерьеры галерей, церкви и лестницы у ворот с их



6. Бурж. Дом Жака Кэра. Середина XV в. Уличный фасад, двор, галерея, фрагменты входа, планы

различными формами сводчатых перекрытий (коробовых, крестовых, килевых в разрезе), свободной расстановкой разных по величине окон, а также росписью и скульптурой.

Архитектурный декор дома Кэра в большой своей части высечен в камне — основном строительном материале здания, красиво использованном в его наружных фасадах и отчасти в интерьере.

Дворцы. Королевские дворцы Лувр и Сен-Поль Карла V до нашего времени не дошли. Ко второй половине XV в. относится королевский замок Плесси-ле-Тур, по-

7. Плесси-ле-Тур. Замок близ Шинона. 1463—1472 гг. Жан Дюшемен, Жан Тибо, Жан Реньяр

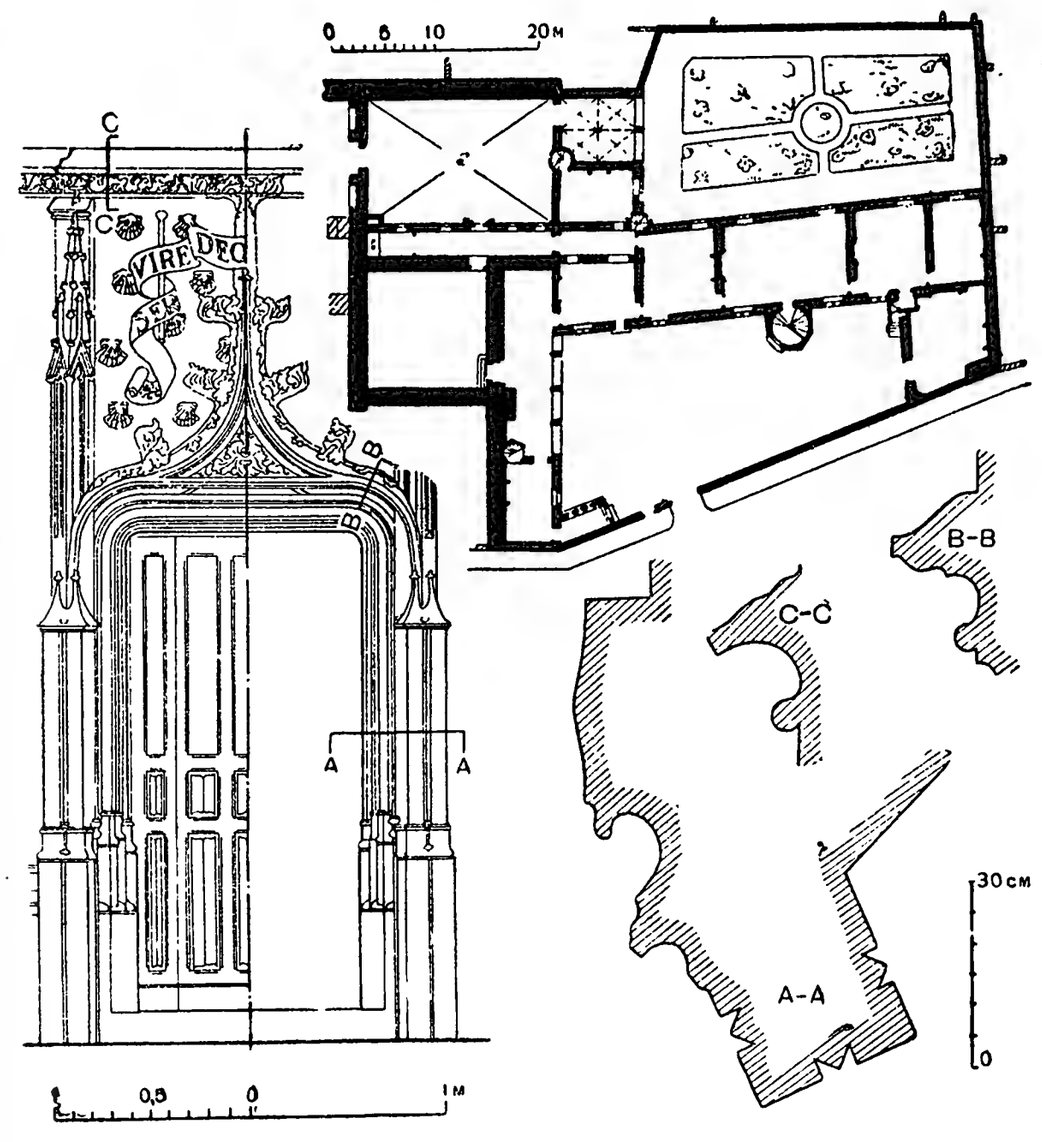
строенный между 1463—1472 гг. и в настоящее время в большей части разрушенный (рис. 7).

Интерес представляют новый характер замка — загородного дворца и его относительно простые архитектурные формы: высокие крыши, люкарны, каменные крестовины крупных окон, лестничные башни, аркадная галерея, характерная для городских и загородных дворцов того времени. В качестве предположительных строителей замка называют трех «королевских мастеров»: Жана Дюшемена, Жана Тибо и Жана Реньяра.

Строительство королевских дворцов в более широких масштабах началось несколько позднее — на рубеже XV и XVI вв.

Хорошо сохранился Отель де Клюни в Париже (рис. 8), построенный в конце XV в. для клюнийского аббатства. Дом в основном двухэтажный, с дополнительным этажом непосредственно под кровлей, выстроен на месте древних римских терм с использованием (в особенности на западной стороне) оставшихся от них частей. Главные помещения расположены по трем сторонам парадного двора, который отгорожен от улицы массивным каменным забором, увенчанным машикулями.

В короткое заднее крыло вынесена церковь со сквозным проходом под ней, соединяющим сад позади главного дома и хозяйственный двор в левом углу участка. В этой же стороне в древних стенах римской постройки находится большой зал с входом со стороны парадного двора через откры-



8. Париж. Отель де Клюни. Конец XV в.

тую галерею в левом, выступающем крыле корпуса. Мотив галереи красиво уравновешен в композиции двора граненым башнеобразным объемом парадной лестницы, в которой богатым декором выделен низ с главным входом в дом.

Архитектурные формы дома целиком позднеготические и в некоторых деталях напоминают дом Жака Кэра в Бурже.

Сложной архитектуре Отеля де Клюни свойственны сравнительное спокойствие общей композиции и ясность соотношения декора и основных архитектурных форм.

Французская культовая архитектура в это время переживала непродолжительную вспышку уходившей «пламенеющей готики». Архитектура этого стиля в существенных чертах оставалась традиционной готической: мало что изменялось в плане и в общем объемном построении культового здания, не говоря о его конструкции.

Более подробное освещение французской культовой архитектуры второй половины XV в. обычно находит себе место при рассмотрении французской готики.

2. АРХИТЕКТУРА КОНЦА XV — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

Рубеж XV и XVI вв. — важная веха в истории французского общества и государства — оказался переломным пунктом и во французской архитектуре. Как уже говорилось, итальянские походы и более близкое знакомство с Италией открыли французам новые образцы аристократического жилища-дворца. Ведущую роль в создании новых по типу вариантов французской дворцовой архитектуры играл в XVI в. королевский двор. К этой поре относится ряд королевских дворцов: Гайон, Блуа, Шамбор, Вилле-Коттере, Мадридский замок, Фонтенбло, Сен-Жермен, Лувр, Тюильри и др. Некоторые из этих замков и дворцов сравнительно невелики; другие, например Фонтенбло, Лувр, Тюильри, представляли собой уже в ранний период значительные сооружения, которые в течение последующих столетий продолжали расти и со временем превратились в огромные комплексы.

Многочисленную группу сооружений составляли городские и загородные дворцы аристократии и крупной буржуазии, так называемые отели и шато (замки). В связи с утратой военного значения феодальные замки уже со второй половины XV в. начали приобретать более светский характер. Правда, донжон, круглые башни, машикули, наполненный водой ров, дозорная галерея продолжали жить и в первой половине XVI в., но пробивка окон, украшение стен и другие переделки и добавления совершенно изменяют прежний суровый крепостной облик этих сооружений.

Сложившиеся в то время два типа плана шато и отеля связаны своими корнями с готикой. Первый тип — с замкнутым прямоугольным двором, застроенным с трех сторон жилыми корпусами, а с четвертой стороны — каменной оградой с внушительными порталами. Корпус с главными помещениями расположен в глубине двора и нередко сделан выше боковых флигелей. Во втором типе — замкнутый прямоугольный двор окружен четырьмя корпусами, с более высокими прямоугольными павильонами по углам. В своей планировке городской отель был изолированным от городского окружения. В то же время и отель и шато эволюционировали в сторону все большей связи интерьеров с прилегавшим садом или парком, который становился грандиознее, разнообразнее, богаче перспективами и малыми архитектурными формами.

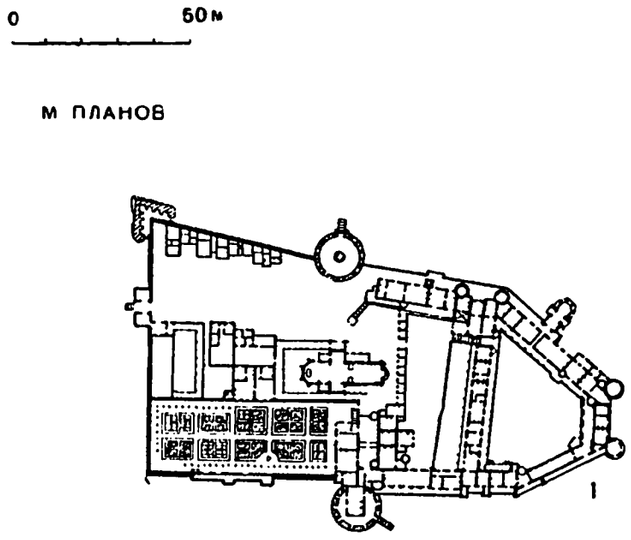
Средне- и мелкобуржуазное городское жилище долгое время сохраняло традиционное устройство позднеготического дома.

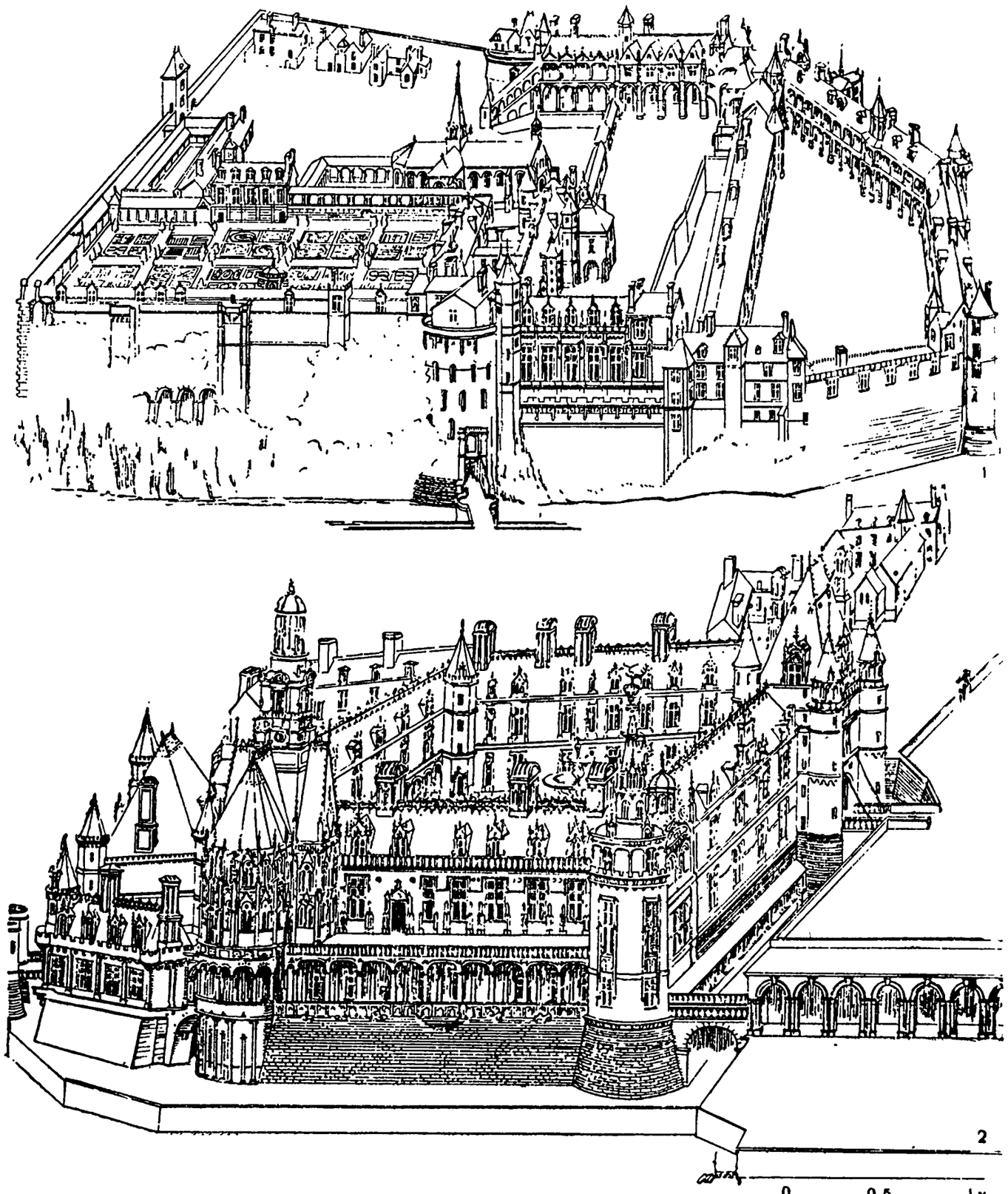
Общественная архитектура также известное время не могла окончательно освободиться от вековых готических традиций.

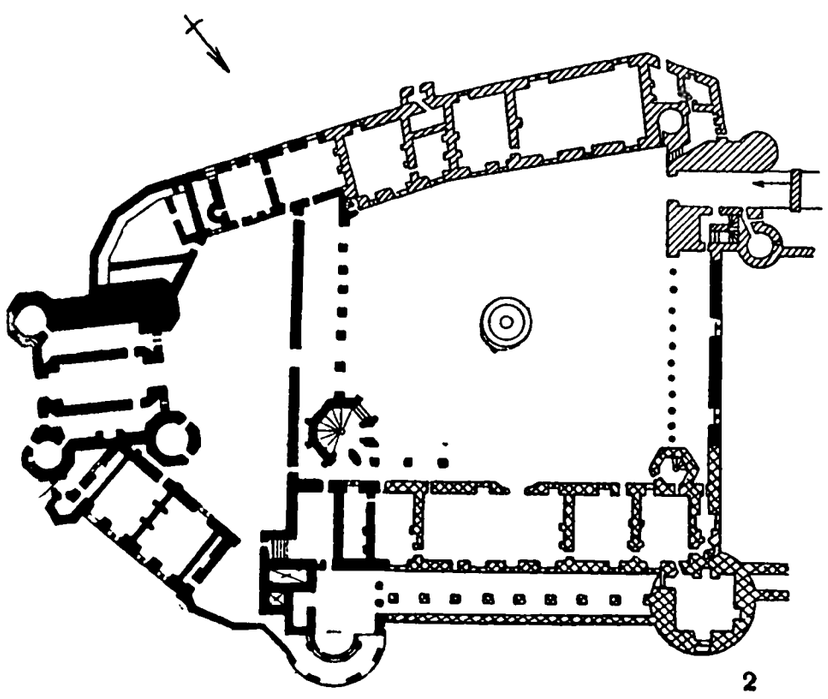
Церкви и монастыри по сравнению с предыдущим периодом отходили на второй план. В церковном зодчестве проявлялся чрезвычайный консерватизм плановых и композиционных решений.

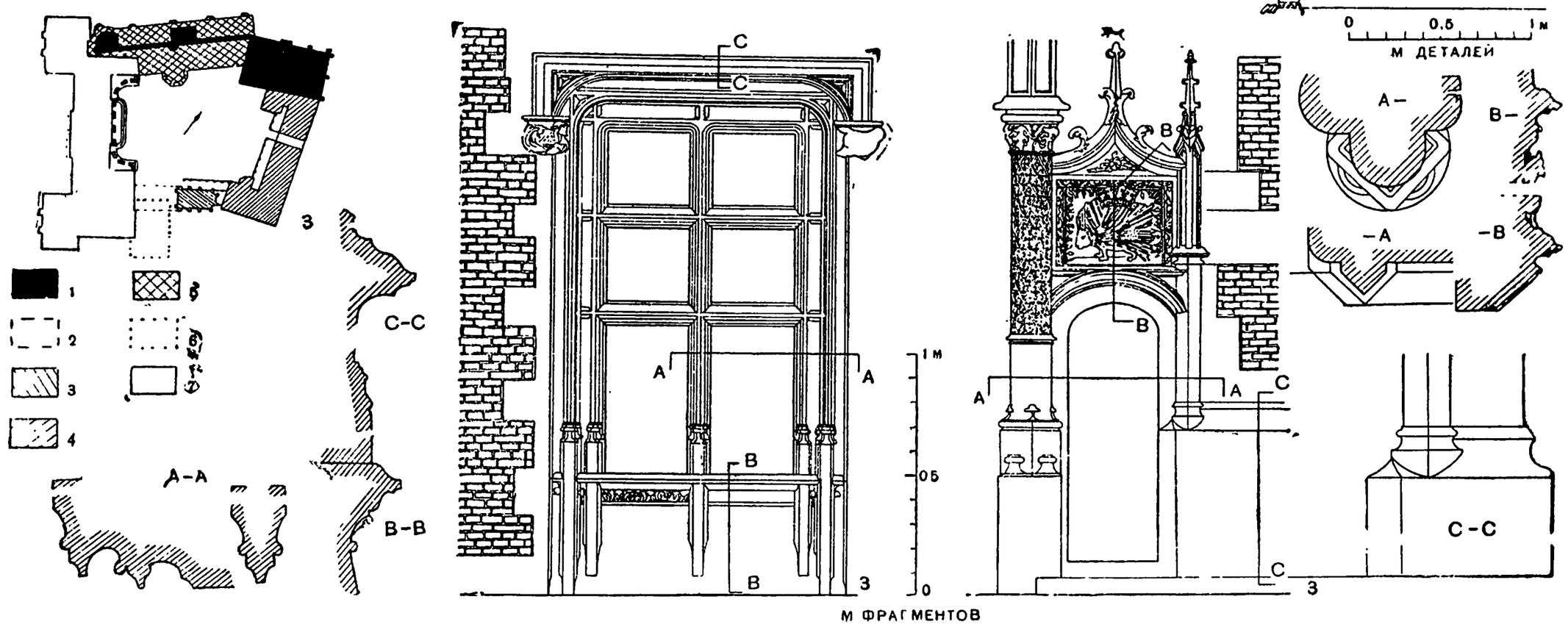
Глубокие сдвиги подготовлялись в XVI в. в строительстве производственных, инженерных и военных сооружений.

Дворцы и замки. Стремление придать королевскому дворцу новые масштабы и праздничный облик ярко выражено в замке-дворце в Амбуазе (1492—1498 гг.), построенном для Карла VIII на месте укрепленного средневекового замка (рис. 9, 10). Сохранившаяся небольшая часть нового дворца дает представление о характере его архитектуры. План ансамбля подчинен форме небольшого обрывистого плато, часть которого была выделена под цветник, разбитый по итальянскому образцу. Кольцо наружных укреплений, несмотря









9. *1* — Амбуаз, Замок-дворец, 1492—1498 гг.; *2* — Нормандия. Гайон. Замок-дворец, 1501—1510 гг.; *3* — Блуа, Дворец Людовика XII, начат в 1498 г.

Условные обозначения к плану дворца в Блуа: *1* — XIII в.; *2* — XV в., не сохр., *3* — XV в., сохр., *4* — оконч. к 1503 г.; *5* — 1515—1530 гг.; *6* — 1535—1540 гг., не сохр.; *7* — 1535—1540 гг., существ.

10. Амбуаз. Замок-дворец (слева). Общий вид, галерея. Блуа. Дворец Людовика XII (справа). Дворовый фасад, ворота

на смягченные формы, соответствовавшие новым вкусам, живо напоминало о прошлом. Архитектура замка стала более открытой, что сказалось в его рассредоточенной планировке и расстановке ряда основных сооружений, обращенных к окрестностям, по краю плато. Большие башни служили для въезда на территорию дворца. Лестницы в башнях заменены пандусами, поднимающимися вокруг шестиметрового (в диаметре) пустотелого цилиндра, использованного под житницу.

В интерьерах замка широко применены готические своды с нервюрами. Для наружной архитектуры типичны такие готические черты как выделение лестничных кле-

11. Гайон. Замок-дворец, 1501—1510 гг.

ток в отдельные башни; значительная высота парадных этажей; достаточно большие, а в главном зале очень большие окна с каменными переплетами; высокие крыши; люкарны с их богатым увенчанием; ряд декоративных деталей, например завершение стены зубчиками, узорный барьер по низу крыши и т. д. Влияние итальянского Возрождения проявилось главным образом в декоративной обработке интерьеров, а также в декоре несколько более позднего бокового корпуса.

Архитектура Амбуазского замка знаменует собой конец безраздельного господства готики, хотя в ней еще немного признаков архитектуры Возрождения.

Дворец Людовика XII в Блуа (начат в 1498 г.) интересен характерным для того времени сочетанием готической композиции с частностями и деталями, навеянными зодчеством итальянского Возрождения (см. рис. 9, 10). Готика выражена в общем строе здания: в асимметрии плана; в выделении лестничных клеток в отдельные башни; в огромной высоте крыш, с устройством в них дополнительного третьего этажа-мезонина; в подчеркнутой взаимосвязи различных проемов по вертикали (арка, окно второго этажа, люкарна) и т. д. Готическими в подавляющем большинстве были и всевозможные архитектурно-скульптурные мотивы, например обрамление окон с каменными крестовинами в них, увенчание стен и остроконечное завершение люкарн. Печать Возрождения лежит на декоративной обработке колонн галереи, где использованы орнаментальные мотивы явно не готического происхождения, хотя характерная для готики тяга к многообразию сказалась и здесь в чередовании двух типов колонн: круглых и квадратных.

Возможными авторами дворца были мастера-каменщики Симоннэ Гискар (или Гишар) и Жак Сурдо.

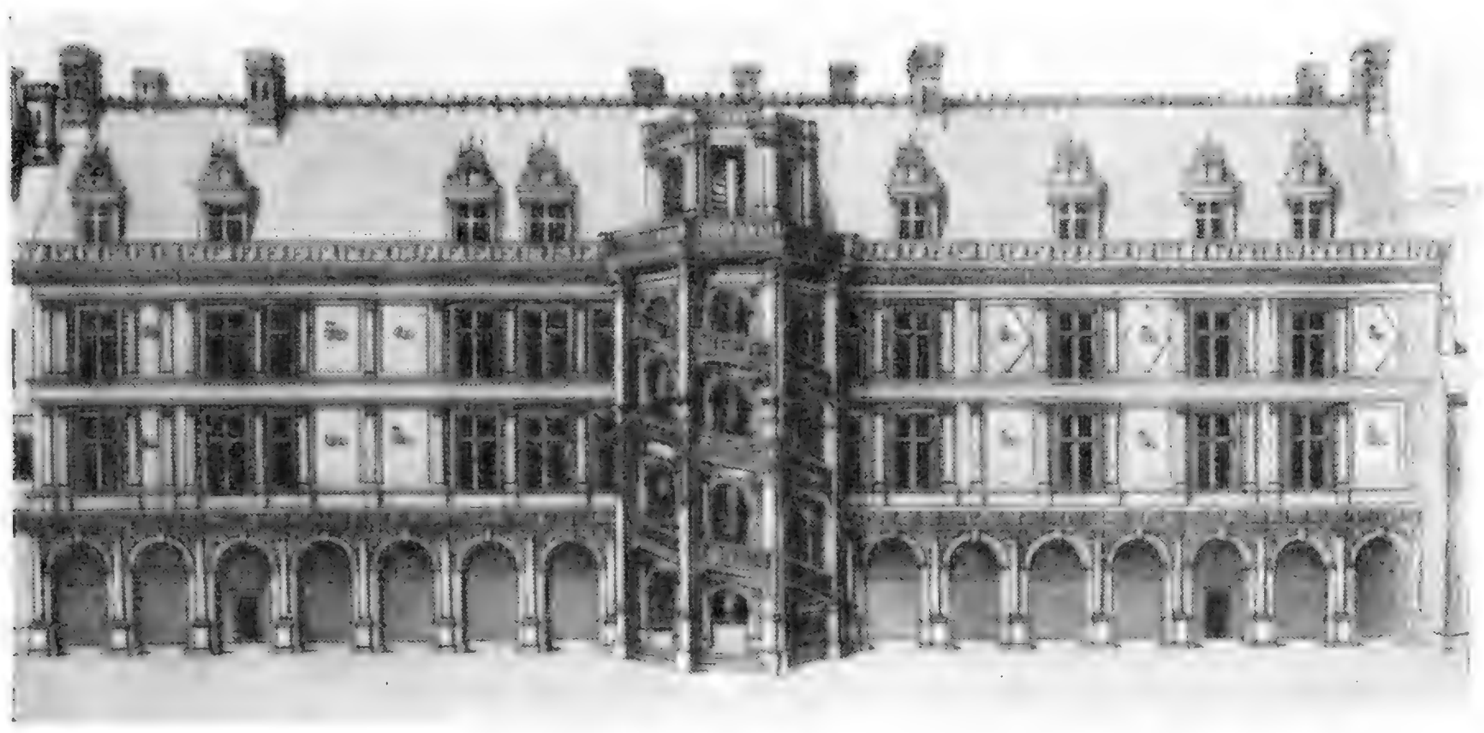
Начавшееся проникновение во Францию итальянского Возрождения заметно отразилось на архитектуре замка Гайон в Нормандии (рис. 9, 11).

Замок строился примерно десять лет (1501—1510 гг.). В первый период все строительство вели французские мастера (Гийом Сено, Жан Фуке, Колен Биар, Пьер Делорм) в традиционных готических формах. Примерно с 1508 г. ведущая роль перешла к итальянским мастерам, во главе которых стояли скульпторы-декораторы Жером Пашеро (Пакьяротти) и Бертран де Мейналь, работавшие в привычных для них формах декоративного искусства итальянского Возрождения. Итальянскому мастеру уже в первый период была поручена планировка сада. Не исключена также возможность использования советов Фра Джокондо, заезжавшего в Гайон.

Замок построен по существу как открытый загородный дворец. Данью традиции является угловая башня и двое монументальных ворот, явно идущих от готики, но обработанных совершенно по-новому, с расчетом на внушительную парадность. Общий план Гайона повторяет в основе неправильный многоугольник плана средневекового замка, стоявшего ранее на этом месте. Однако в плане парадного двора ясно выражено желание придать двору правильную прямоугольную форму. Центр двора был

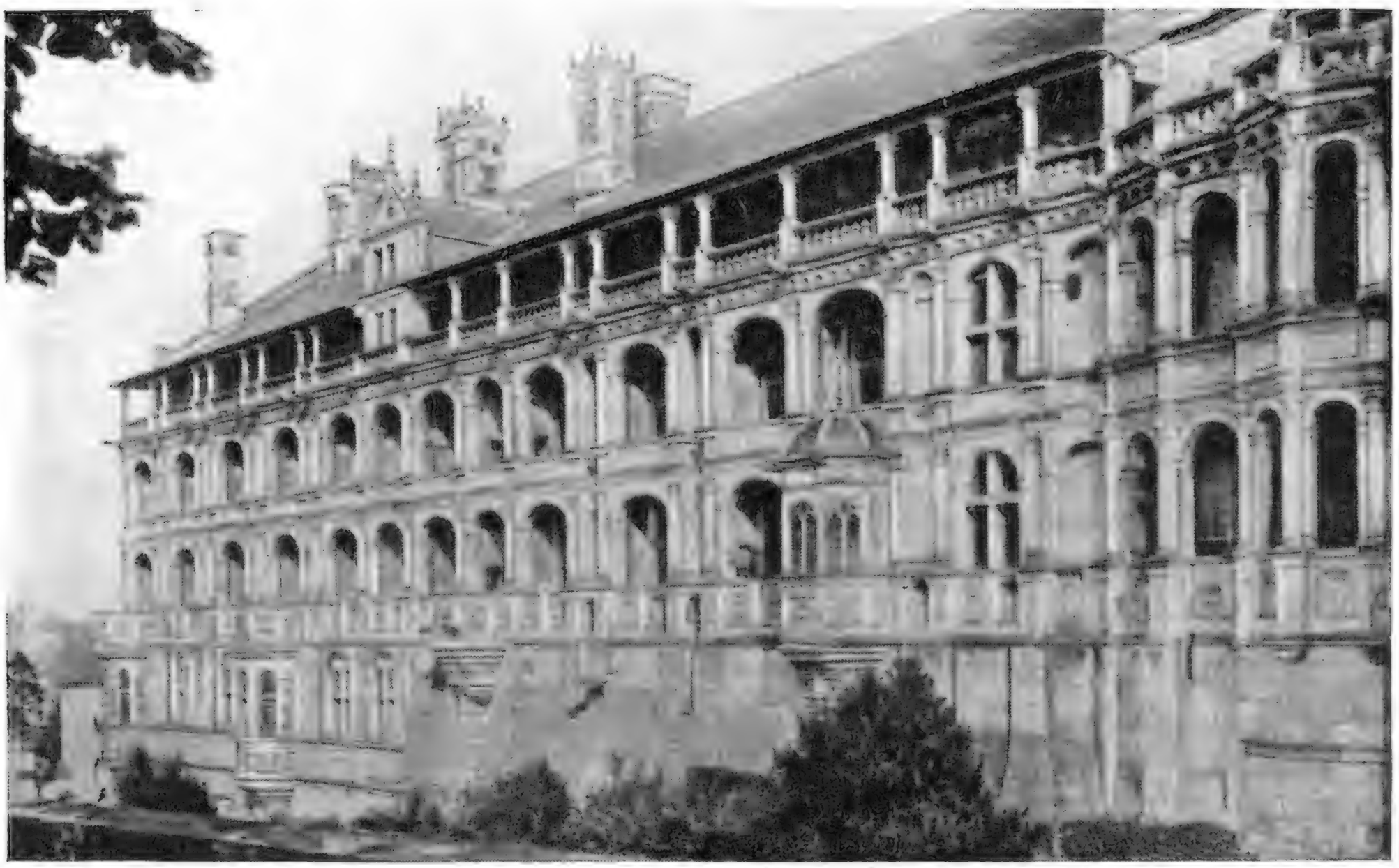
Замок Франциска 1 в Блуа, 1515—1524 гг. Фрагмент дворцового фасада.

12. Блуа. Дворец Франциска I, 1515—1524 гг. Жак Сурдо и Доменико да Кортона. Дворовый фасад



украшен привезенным из Италии великолепным фонтаном.

В готических формах выдержаны два главных корпуса дворца по северо-восточной и по юго-западной сторонам парадного двора. В галерее первого этажа по северо-западной стороне парадного двора, а также в архитектуре крыла, выстроенного позднее по его юго-восточной стороне, в главных воротах нашли определенное место некоторые формы и декоративные мотивы итальянского Возрождения. Ведущую роль в новом декоре играют свободно трактованные ордерные формы, а также медальоны и некоторые другие виды архитектурно-скульптурного орнамента. Форма арок и оконных наличников полуциркульная и коробовая. Местная флора уступила место листьям аканфа и прочим классическим стилизованным растительным мотивам. Но весь этот



13. Блуа. Дворец Франциска I. Главный фасад

декор, отличающийся плоскостной трактовкой, еще подчинен высоте этажа, расстановке и форме проемов.

В архитектуре замка был сделан первый решительный шаг от готики к Возрождению, но в целом — это произведение переходного времени.

Одним из ранних и исторически важных звеньев в развитии дворцового строительства было северное крыло замка Франциска I в Блуа, строившееся с перерывами между 1515 и 1524 гг. и так и оставшееся не совсем законченным (рис. 12, 13). Из строителей, которые могли играть руководящую роль в его создании, документально известно имя лишь Жака Сурдо, но есть основание предполагать участие в работах, связанных с декором дворца, Доменико да Кортона[1]. Некоторые различия в обработке правой и левой сторон дворового фасада объясняются, по-видимому, разновременностью постройки и сменой мастеров-исполнителей.

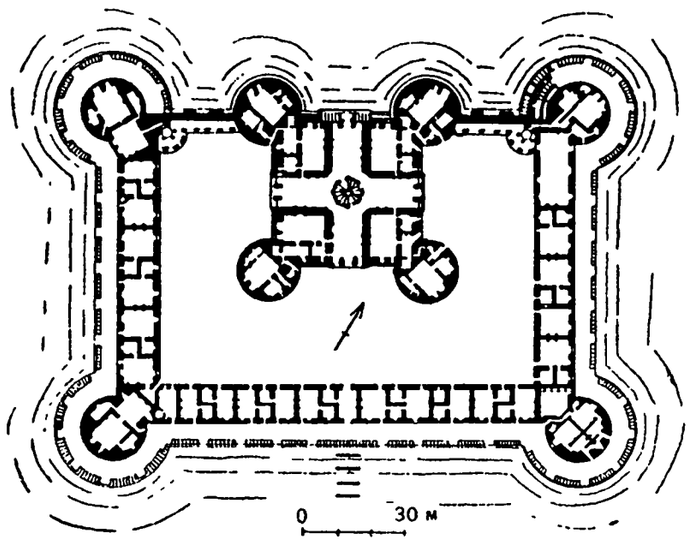
В симметрии первоначального плана, в сплошном мощном карнизе, в общей системе фасада и в почти полном устранении готических декоративных мотивов строители дворца отдали дань Италии и Возрождению. Важным новшеством была система членения фасада поставленными друг на друга пилястрами и двойными поясами междуэтажных тяг — система, которой стали подражать при строительстве многих французских замков того времени. Она послужила переходом к классическому приему членения фасадов поставленным друг над другом ордером. Скульптурная обработка деталей (в этом фасаде впервые во Франции) достигла высокого художественного уровня, причем обломы, раньше отличавшиеся тонкостью, хрупкостью и перегруженностью резьбой, изменились в сторону большей пластичности и простоты классических профилей. В то же время строители дворца, как наследники готики, пристроили парадную винтовую лестницу, выделив ее в особую часть, подчеркнули люкарнами вертикали оконных осей (не смущаясь асимметрией их расположения), переработали ренессансный карниз и балюстрады, придав им свойственную готике декоративную насыщенность и сохранив некоторые готические детали, например химер водостоков.

Наружный фасад крыла замка Франциска I свидетельствует о стремлении заимствовать из Италии нечто большее, чем мотивы декора североитальянского Возрождения. Ватиканские дворцы (Сан-Дамазо и Бельведер), очевидно, по указанию самого Франциска I, послужили несомненным прообразом для наружного фасада северного крыла дворца в Блуа. Оттуда заимствована примененная в Блуа и перетолкованная на готически-французский лад схема с чередованием открытых арок и ниш в сетке, созданной на фасаде ордерами. В расположении арок — полное отсутствие симметрии; они завершены то коробовой кривой, то не сопряженным с опорами сегментом; ниши вытянулись наподобие желобов, мелкий резной рельеф вплелся в инородные архитектурные формы и оказался размещенным без учета его высоты и удаленности от зрителя и, что самое интересное, вместо сквозной галереи за арками здесь находится ряд изолированных лоджий, в глубине каждой из которых скрыто отдельное окно. Строители и точное время постройки этой части дворца остаются неизвестными.

Примененный в Блуа мотив «ордерной аркады» был использован, и притом с меньшей произвольностью, в нескольких других замках того времени: в ныне разрушенном Бюри, в Шамборе и в Ларошфуко, двор которого является французской версией двора итальянского палаццо. Полуциркульным аркам здесь придана уплощенная форма, арки в галерее третьего этажа сдвоены, фасад увенчан поясом ажурного орнамента.

Замок Шамбор — как бы заключительное звено короткого периода раннего французского Возрождения.

Начатый и почти законченный согласно



14. Шамбор. Замок-дворец, 1526—1559 гг. План по Дюсерсо

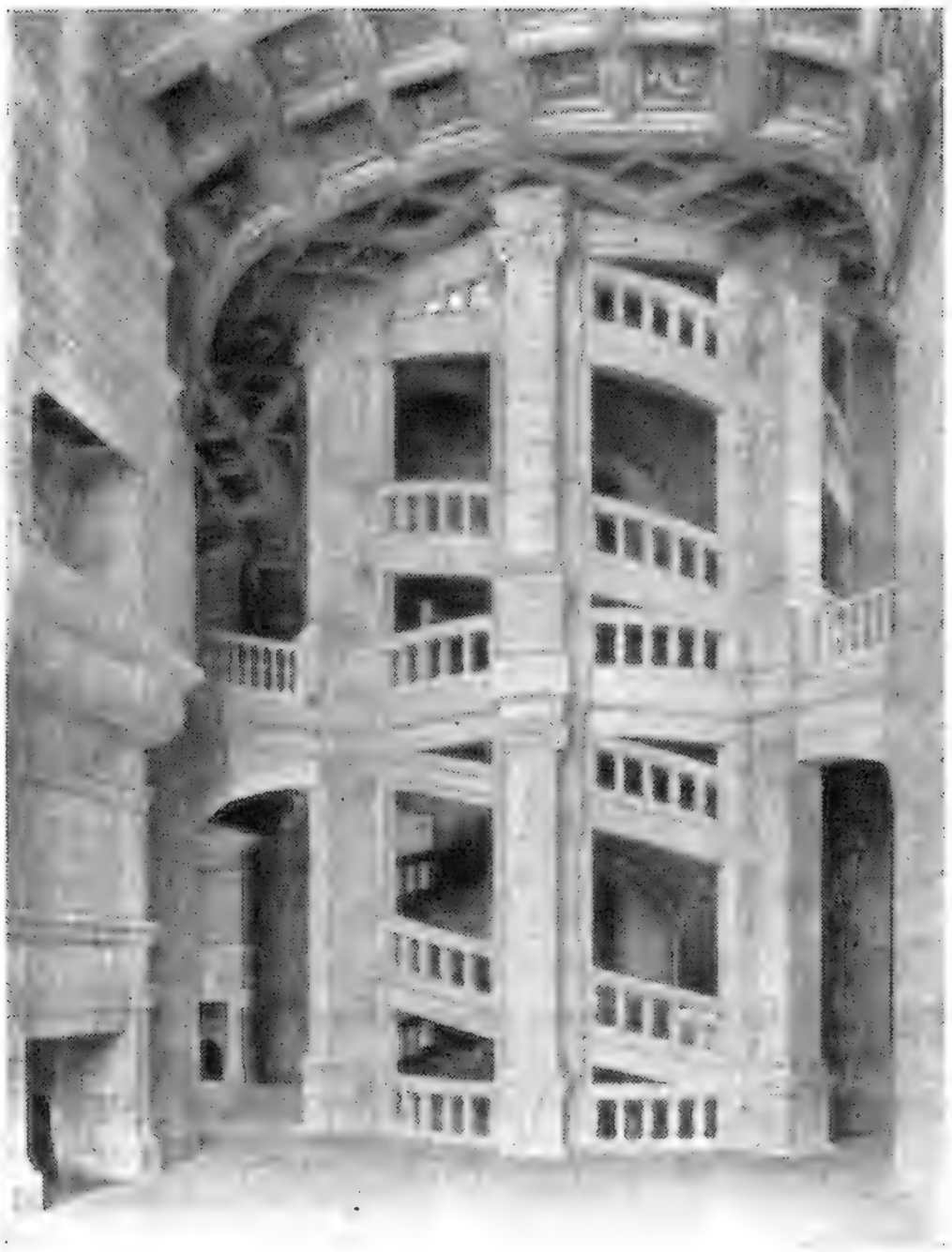
[1] Шарль Виар, которому долгое время приписывали фасад, оказался, по новейшим исследованиям, мифической личностью, никогда не существовавшей в действительности.

первоначальному плану Шамбор в результате позднейших значительных дополнений приобрел существенно новый облик (рис. 14, 15, 16). По схеме первоначального проекта Шамбор тесно примыкает к готическому замку-крепости. Высокий донжон крестообразно разделен на четыре одинаковые части с круглыми угловыми башнями, заключающими в себе отдельные группы помещений; все строения расположены вокруг замкнутого двора, углы которого также закреплены круглыми башнями (южные угловые башни остались недостроенными).

Замок был опоясан укрепленной террасой и наполненным водой рвом (уничтоженными в XVIII в.). По сторонам двора, между угловыми башнями, шли одноэтажные соединительные части.

В дальнейшем по восточной и по западной сторонам двора, на половину их длины, были выстроены два трехэтажных дворцовых корпуса. Трехэтажными же сделаны и промежуточные части по северной стороне между угловыми башнями и донжоном. Вся северная половина дворца оказалась, таким образом, единым трехэтажным

15. Шамбор. Замок-дворец, 1526—1559 гг. Доменико да Кортона, Жак и Дени Сурдо, Пьер Неве и др. Северный фасад, башня



16. Шамбор. Замок-дворец. 1526—1559 гг. Парадная лестница

зданием. Для обслуживания новых частей были сделаны две парадных винтовых лестницы в северо-восточном и северо-западном углах двора.

Здание построено в основном из крупных камней луарского известняка, с использованием более темных шиферных плит для декора некоторых венчающих его деталей.

Главные строительные работы по возведению первоначальной основы замка были выполнены, по-видимому, между 1526 и 1533 гг.; восточный трехэтажный корпус (Франциска I) и часть дворца, соединяющая этот корпус и северо-восточную башню с донжоном, возведены примерно в 1539—1544 гг.; сооружение симметричных частей на западной стороне было выполнено в 1547—1559 гг.

Готические традиции сказались в увенчании северных угловых башен высокими коническими кровлями и в завершении донжона сложной группой устремленных ввысь архитектурных форм, в центре которых возвышается круглая ажурная башня, заканчивающая центральную лестницу. Несмотря, однако, на все это, Шамбор — не готический замок, а ренессансный дворец. В нем впервые отброшено традиционное увенчание башен дозорной галереей с зубцами и машикулями. Его внешние фасады открыты наружу большим количеством окон и расчленены на ясные горизонтальные ленты этажей; одноэтажные части на южной и на боковых сторонах совсем не похожи на крепостные стены. В декоре фасада появляется многоярусная ордерная композиция со свойственным ей ясным принципом горизонтального членения.

Незрелость французских строителей в овладении ордером сказывается в отсутствии согласования между расстановкой окон и пилястр, т. е. между реальной конструктивной основой здания и его внешним декором. Готике чуждо это самостоятельное существование декора; там он, как правило, служит либо обрамлением отдельного окна или двери, либо связью проемов по вертикали. Важной новой чертой архитектуры Шамбора является упрощение декора, укрупнение орнаментальных мотивов и выделение целостных архитектурных частей: люкарн, труб и т. д. Ко всему следует добавить введение ряда новых архитектурных и декоративных мотивов, например бельведеров, полихромных филенок с геометрическим орнаментом и т. д.

Относящиеся к XVI в. интерьеры Шамбора подверглись при Людовике XIV решительной перепланировке и переработке. Из сохранившихся интерьеров особенный интерес представляет парадная винтовая лестница с двумя раздельными подъемами. Итальянизмы Шамбора и документальное указание на то, что Доменико да Кортона выполнил модель дворца (которая, по-видимому, и была оригиналом для дошедших до нас гравюр XVII в. Андрэ Фелибьена), говорят о несомненном участии кого-то из итальянцев в проектировании не только декоративных частей и деталей, но и архитектурной основы дворца. Однако его строители, известные по архивным данным: Жак и Дени Сурдо, Пьер Неве и др., не были пассивными исполнителями чужого проекта, а в значительной мере определили художественный облик дворца. Влияние Шамбора сказалось на двух крупных памятниках следующего периода: Фонтенбло и Экуане.

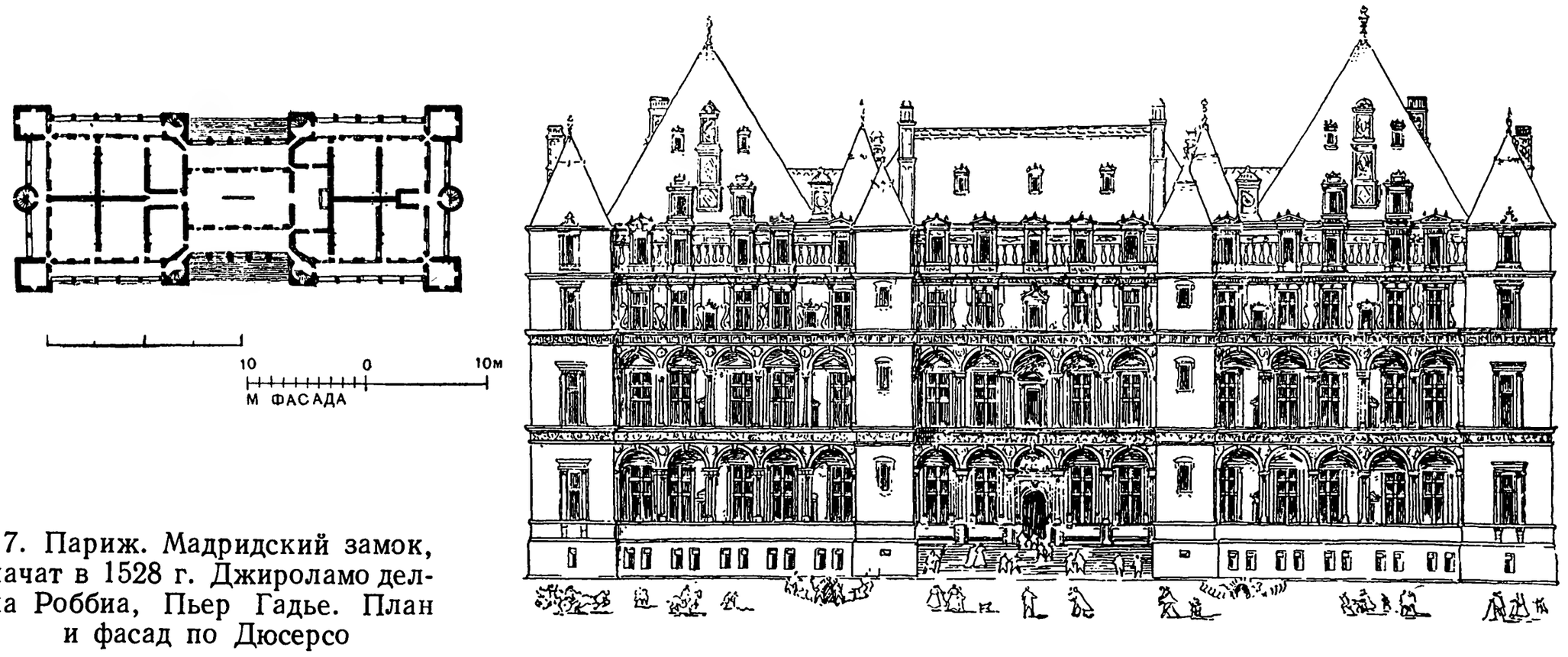
Мадридский замок. Спустя некоторое время после возвращения из мадрид-

ского плена (1526 г.) Франциск I выразил желание перенести свою постоянную резиденцию с берегов Луары в Париж и его окрестности, где и начался в связи с этим период усиленного дворцового строительства. Перенос столицы сопровождался сменой главного состава придворных строителей: французские мастера, строившие замки Луары, были заменены парижанами, появились новые итальянские мастера, а с ними и новые веяния итальянского Возрождения, быстро преображавшего лицо французской архитектуры.

Одним из наиболее своеобразных образцов архитектуры этого времени был ныне не существующий дворец Франциска I в Булонском лесу, известный под названием Мадридского замка (рис. 17). Создателем его богатого майоликового украшения, как, вероятно, и проекта, был Джироламо делла Роббиа (сын Андреа делла Роббиа, который украсил своими майоликами Воспитательный дом Брунеллеско во Флоренции). Руководил работами в начальный период строительства (с 1528 г.) француз Пьер Гадье. Французам, возможно, принадлежит также известная роль в проектировании дворца с такими его чертами, как членение здания на вертикальные объемы, заканчивавшиеся высокими остроугольными крышами; общий зубчатый силуэт верха; винтовые лестницы, выделенные в отдельные лестничные клетки; удлиненная форма окон с каменными оконными переплетами, а также ряд других черт и деталей.

Важной, новой для Франции чертой был прежде всего план в виде единого блока, без замкнутого внутреннего двора, хотя и с традиционным рвом снаружи. Об итальянском влиянии говорят четкое этажное членение здания сильными сквозными горизонтальными карнизами, широкие открытые лестницы и по-новому оформленные аркадные галереи. Аркады Мадридского замка представляют собой нечто среднее между восходящими к Древнему Риму формами Блуа и аркадами Брунеллеско: это комбинация столба со связанной колонной, которая доходит здесь лишь до импоста арок, имеющего вид куска антаблемента, как, например, в церкви Сан Спирито во Флоренции. В пазухах арок размещены майоликовые медальоны; итальянским приемом было и расположение окон на фоне гладкой стены, их завершение простыми треугольными или сегментными фронтонами. Проникшая в Мадридский замок струя флорентийского искусства, более сдержанного, чем то, что раньше приносили во Францию итальянцы из Неаполя и из Ломбардии, хотя и оказалась в дальнейшем не очень значительной, тем не менее способствовала усвоению французской архитектурой существенных черт итальянского Возрождения. Мадридский замок закончен был далеко не сразу; в конце XVIII в. он был разрушен и о нем приходится судить лишь по гравюрам современников.

Фонтенбло. Некоторые новые мотивы и приемы немедленно были заимствованы и переработаны, подчас довольно примитивно,



17. Париж. Мадридский замок, начат в 1528 г. Джироламо делла Роббиа, Пьер Гадье. План и фасад по Дюсерсо

18. Фонтенбло. Загородный дворец, с 1528 г. Галерея Генриха II, Делорм, Приматиччо; галерея Франциска I, 1533—1540 гг., Россо, Приматиччо

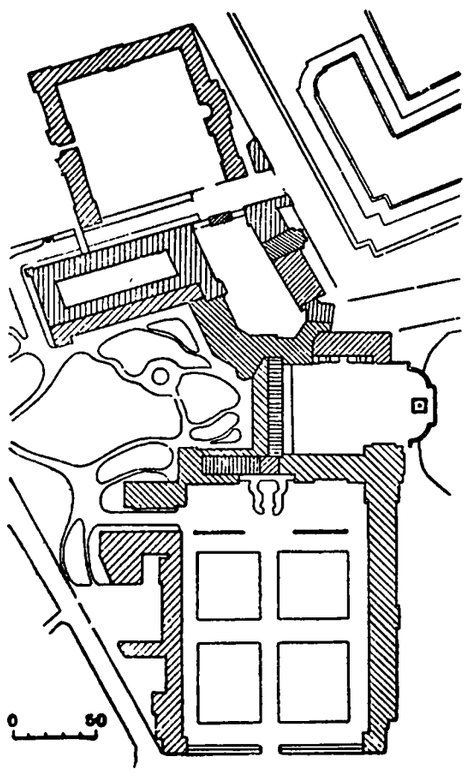
строителями наиболее ранних частей знаменитого загородного дворца Фонтенбло (рис. 18, 19). Среди этих строителей на первом месте следует назвать подрядчика Жилля Лебретона, возводившего (начиная с 1528 г.), частично на старых фундаментах и с сохранением некоторых частей старого замка, дворцовые здания вокруг так называемого Овального двора и некоторые другие корпуса дворца (рис. 20). Из Шамбора им заимствована равномерная расстановка пилястр (с игнорированием расположения окон); из Мадридского замка — треугольные фронтоны над окнами и большие полуциркульные арки (с окнами) с круглыми медальонами в пазухах (в фасаде здания так называемой галереи Генриха II, см. рис. 17).

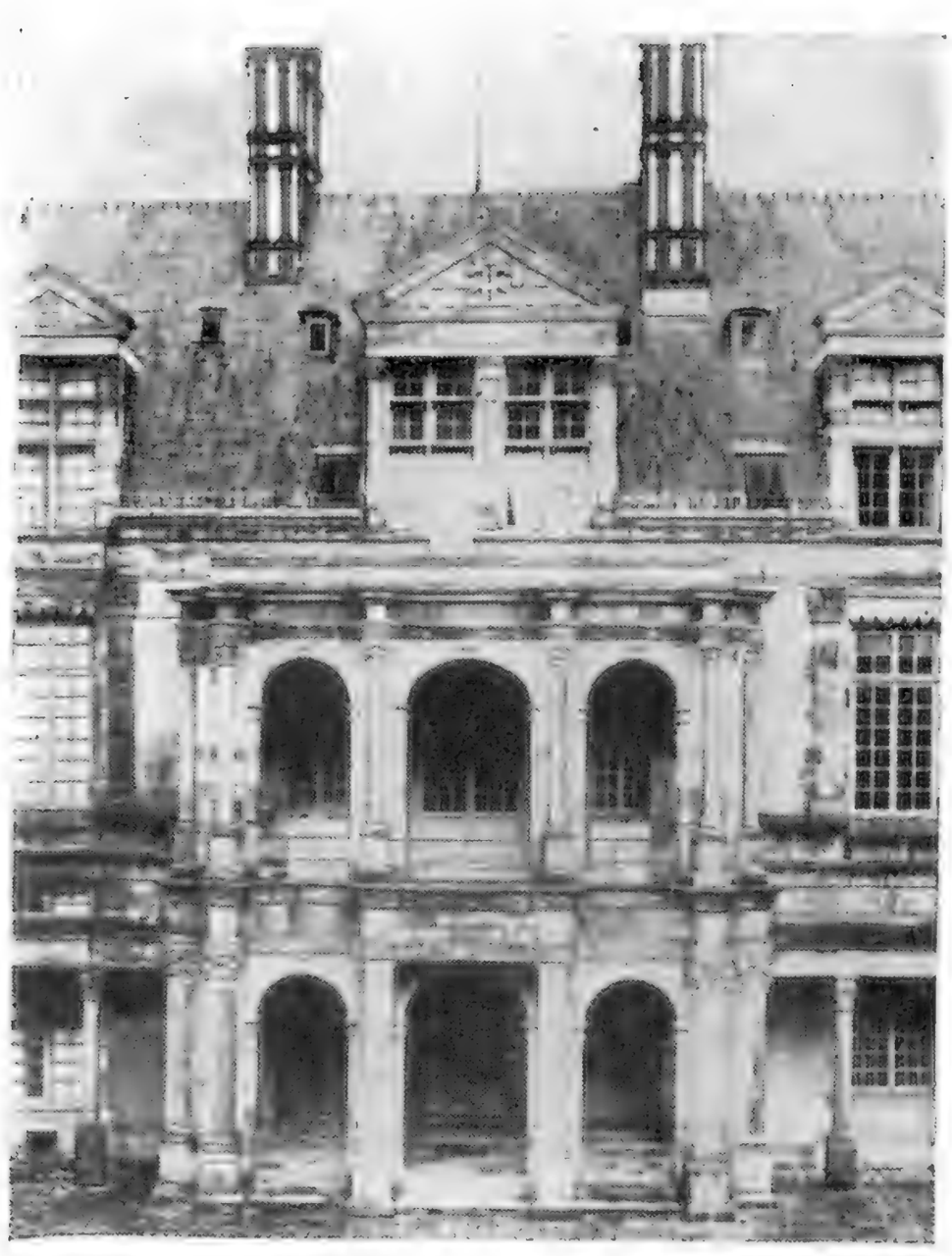
Дворцовый ансамбль продолжали расширять и достраивать вплоть до начала XIX в. Его наружный вид никогда не отличался особенными художественными достоинствами. Зато некоторые интерьеры и их убранство занимают важное место в истории французских дворцовых интерьеров XVI в. Среди них особенно хороши Галерея Франциска I и Галерея Генриха II. Первая — создание итальянцев Россо и Приматиччо [1], вторая — Приматиччо и Делорма, доработавших и изменивших выстроенную Лебретоном основу здания. Широко используя в Галерее Франциска I приемы итальянского декоративного искусства своего времени, Россо и Приматиччо сумели, однако, создать на французской почве своеобразный новый вариант. В декоре главную роль играют стуковые рельефы, стенная живопись, деревянные панели и богатые кессоны потолка. В Галерее Генриха II, помимо деревянной декоративной обшивки, особенно важное место заняла стенная живопись, к сожалению, совершенно испорченная при обновлении в XIX в.

Широкое применение во Франции получили гротески, ставшие и в Италии популярной декоративной формой под влиянием Рафаэля. Роль ватиканских лоджий сыграла в Фонтенбло 150-метровая Галерея Улисса, расписанная сценами из Одиссеи с введением гротесков в ее богатый живописный декор. Над этой росписью Приматиччо работал вплоть до своей смерти (1570 г.). Знаменитая в свое время галерея была уничтожена в 1738 г.

Искусство Рафаэля и его ближайшего ученика Джулио Романо было вообще одним из главных источников вдохновения для художников-декораторов так называемой «школы Фонтенбло», возглавляемой Россо и Приматиччо, который до приезда во Францию работал с Джулио Романо над украше-

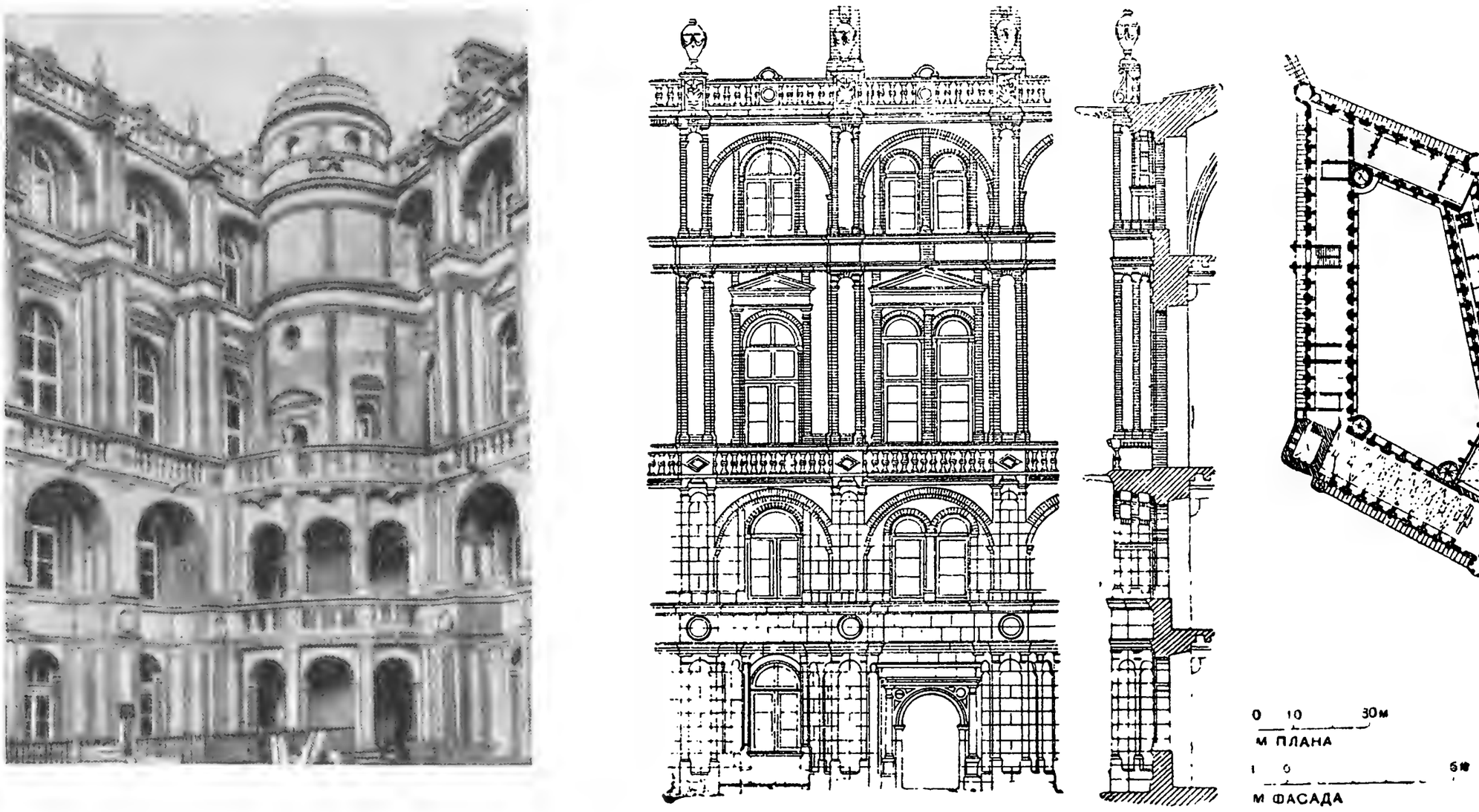
19. Фонтенбло





20. Фонтенбло. Портик Овального двора

[1] Приезд Россо во Францию относится, по-видимому, к 1531 г., Приматиччо — к 1532 г.



21. Сен-Жермен. Замок, 1539—1549 гг. Пьер Шамбиж и др. Фрагменты дворового фасада, план

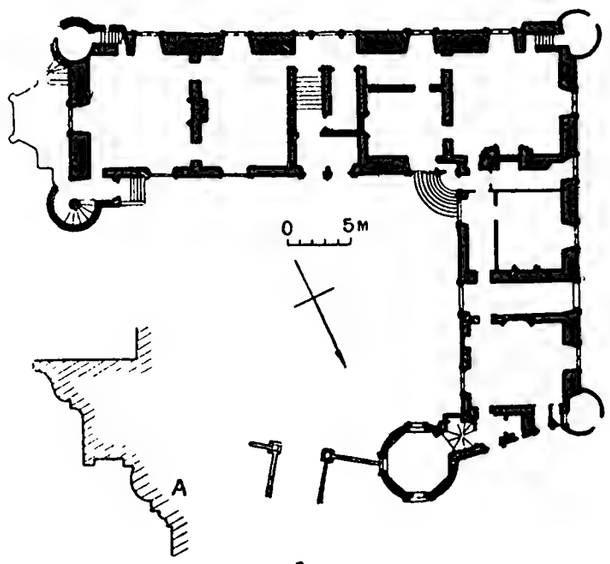
нием мантуанского палаццо дель Тэ. Россо, находясь также под сильным влиянием Микеланджело, переносил его насыщенный, пластический динамизм в свое блестящее, хотя несколько поверхностное декоративное искусство.

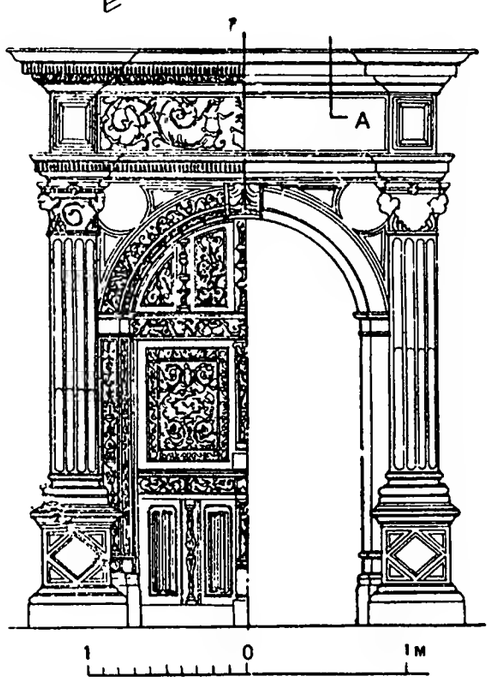
Вилле-Коттере. Непосредственно вслед за окончанием Овального двора Фонтенбло началась (1532 г.) постройка сравнительно небольшого королевского дворца в Вилле-Коттере. Здесь французская архитектура сделала следующий шаг в сторону сближения с классическими формами: применены два этажа сильно выступающих ордеров с внушительными модульонами в составе венчающего антаблемента. Все детали еще грубоваты, но, например, капители уже начинают приближаться к античному канону.

В ряде провинциальных памятников того времени замечается постепенный прогресс в освоении ордерной архитектуры. Мощным толчком к этому послужили выход в свет во Франции в 1542 г. первого перевода Витрувия и приезд Серлио (1541 г.).

Замок Сен-Жермен. Характерная для раннего французского Возрождения комбинация готической конструкции с итальянскими формами и декором своеобразно выражена в Сен-Жерменском замке, построенном Пьером Шамбижем и его преемниками (1539—1549 гг.). Замок построен на старых фундаментах; сохранены донжон и крепостная стена с машикулями и дозорным обходом (рис. 21). Шамбиж возвел еще два этажа дворцовых помещений. Кровли из больших каменных плит уложены с напуском поверх сводчатого перекрытия, потребовавшего устройства контрфорсов, которые на наружных фасадах образуют глубокие внутренние простенки, а во дворе поготически выведены наружу. Впрочем, контрфорсы были недостаточны и наряду с ними здесь же применены металлические затяжки. Вверху и над вторым этажом контрфорсы связаны между собой арками. В глубине образовавшихся высоких ниш помещены полуциркульные окна, очень напоминающие в главном, третьем, этаже окна Скуола ди Сан Марко в Венеции.

Обращает на себя внимание относительная простота наружного вида замка. Своеобразная облицовка, в которой архитектурные детали (углы, пилястры, архивольты, обрамления окон и т. д.), выполненные главным образом в верхней половине фасадов из сравнительно темного кирпича, выделяются на фоне более светлого тесаного





22. Замки Азе-ле-Ридо, Валансе и Шенонсо

камня и штукатурки, — прием, по-видимому, подсказанный итальянской архитектурой, как и некоторые новые для Франции формы, например террасообразное увенчание здания.

Аналогичный указанному прием облицовки был применен в некоторых частях зданий Двора Белой лошади в Фонтенбло и в несохранившемся охотничьем дворце Ла-Мюэтт около Сен-Жермена.

Многочисленные замки, которые строились и перестраивались в прилегающих к Луаре районах и в ряде других местностей Франции, стилистически сходны с королевскими дворцами. Это объясняется главным образом участием королевских зодчих в их строительстве или подражанием. К числу наиболее характерных сооружений этого типа принадлежит небольшой замок Азэ-ле-Ридо (1518—1524 гг.), построенный на небольшом островке на реке Эндре. Типичны для своего времени башни по углам, наверху обходная дозорная галерея с ложными машикулями, остроконечные крыши и люкарны, а также пестрое сочетание готических и ренессансных деталей (рис. 22).

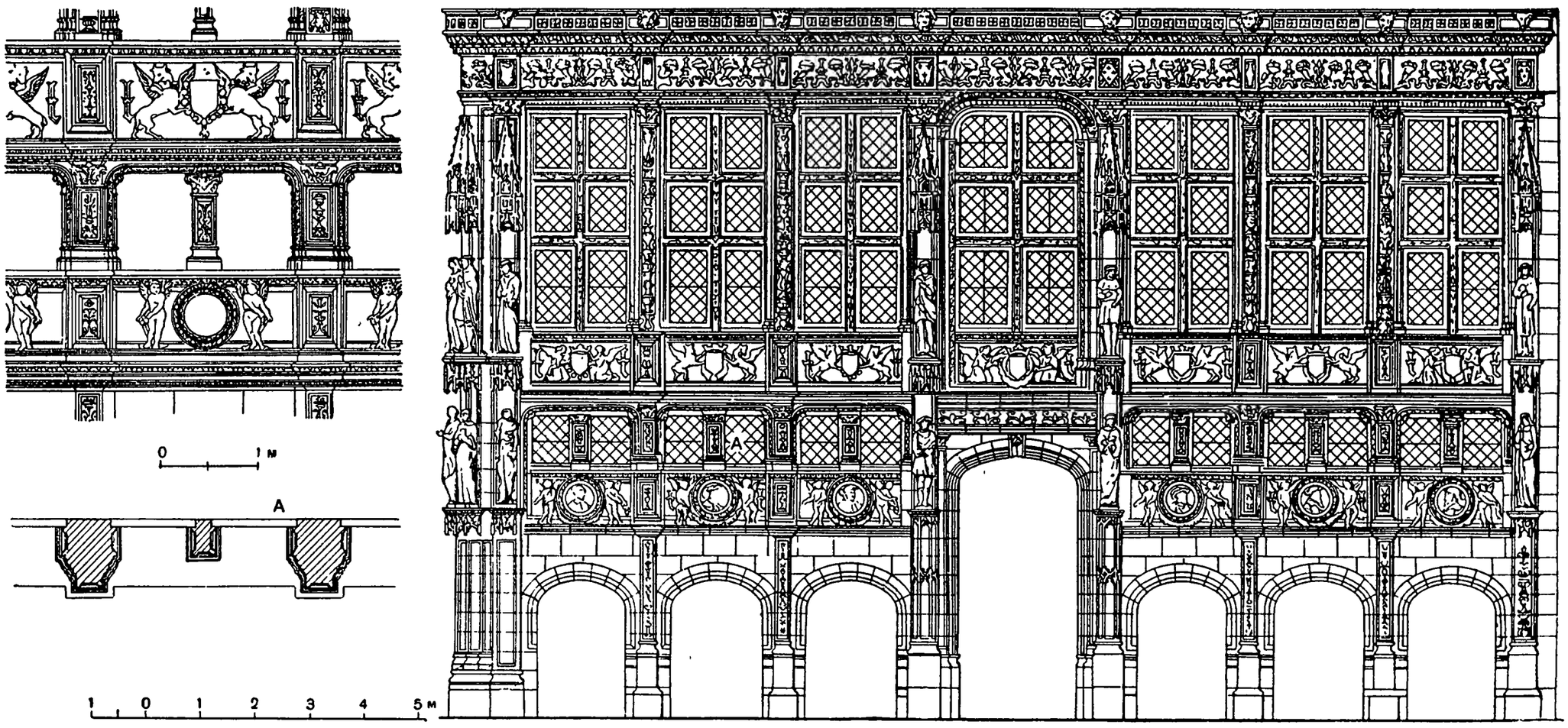
Из прочих замков наибольшей известностью пользуются грандиозный Валансе (около 1540 г., рис. 22); замок Шенонсо, построенный на искусственном основании посредине реки (около 1520 г., рис. 22); пышный Шантильи (окончен в 1530 г., впоследствии разрушен) и Фонтэн-Анри с его фантастически высокими крышами.

Общественные здания и жилые дома. Хорошим примером попытки синтезировать готические и ренессансные формы является интересный фасад здания Финансового бюро в Руане (1510 г., рис. 23), построенного Роланом Леру.

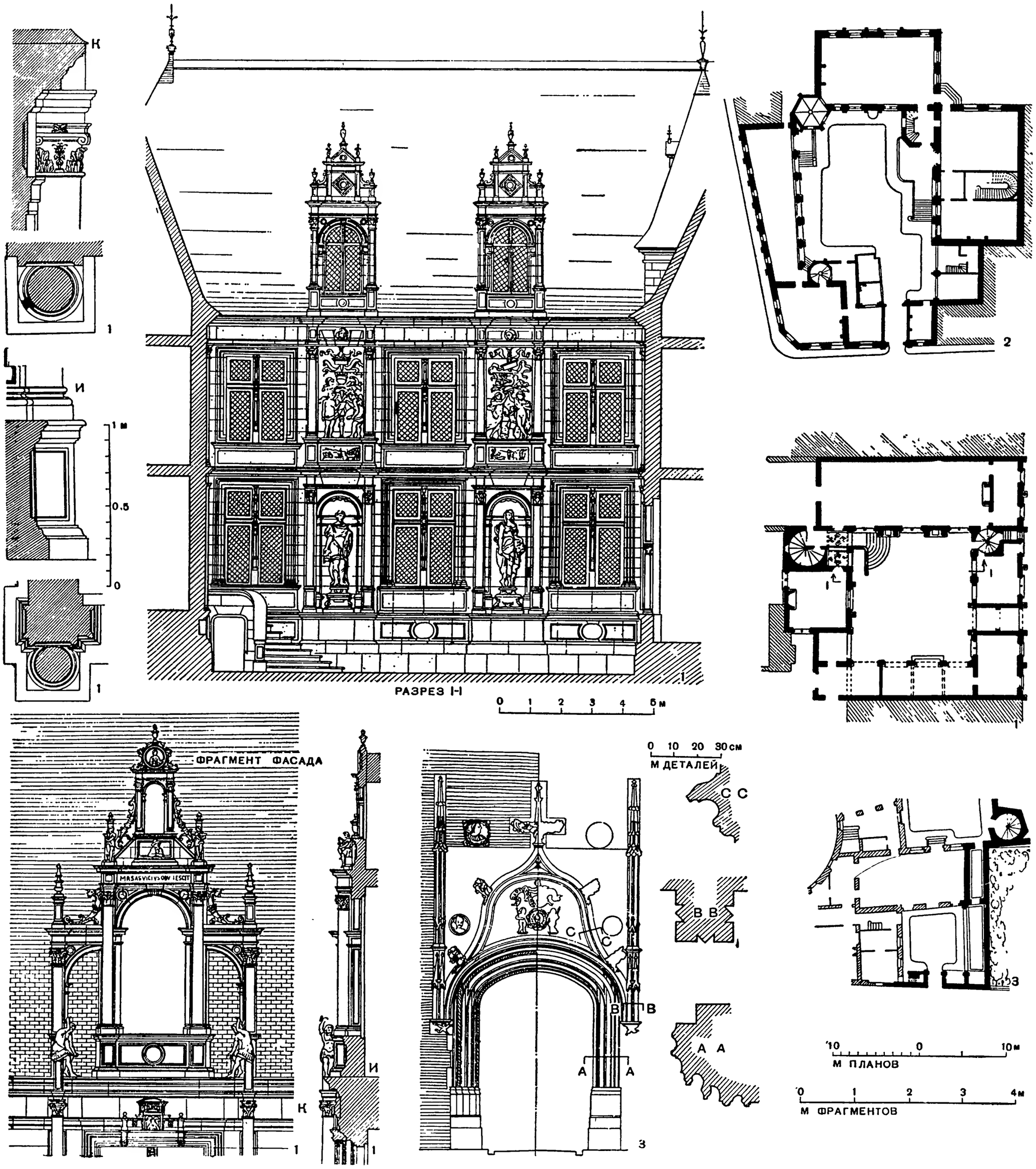
В напоминающем готику каркасе фасада по-новому подчеркнуты внушительные сквозные горизонтали венчающего карниза и междуэтажных лент стены. В декоре фасада использованы и чисто готические мотивы поставленных одна над другой статуй с балдахинами, и подобие ренессансного ордера с горизонтальными междуэтажными панно и круглыми медальонами в них. Ордер переработан, однако, в готическом духе, подчинен основным членениям каркаса стены.

О готике напоминают также свободный выбор высоты этажей, расположение наиболее высокого этажа в самом верху, каменные крестовины оконных рам, коробовая форма арок и некоторые профили. В целом, архитектура фасада говорит об изменении вкусов, предвосхищавших Возрождение.

Время правления Франциска I (1515—1547 гг.), не жалевшего средств на постройку дворцов, было важной вехой в истории французской архитектуры XVI в. Вслед за королем перестраивала свои замки и вер-



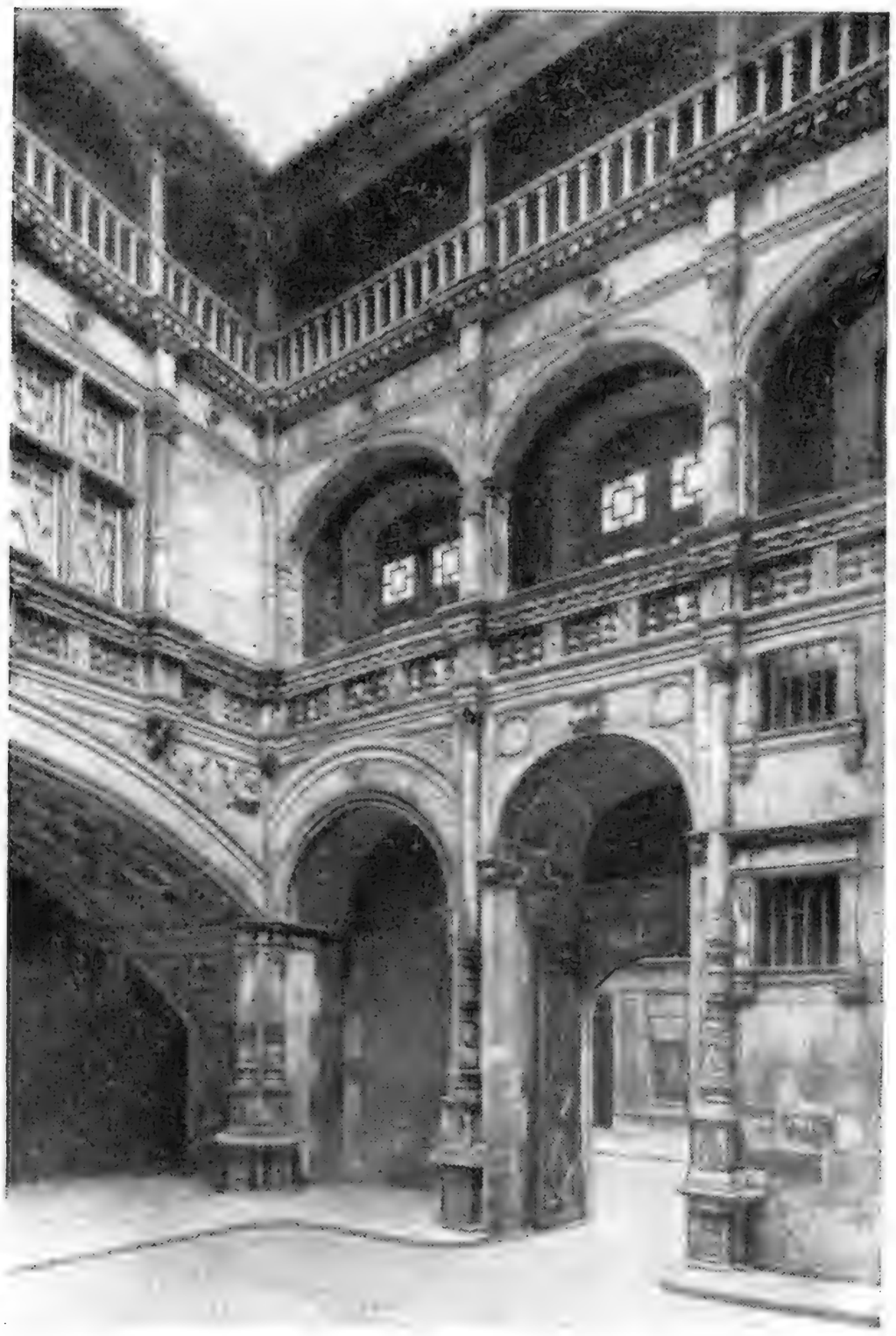
23. Руан. Финансовое бюро, 1510 г. Ролан Леру. Фасад по Соважо



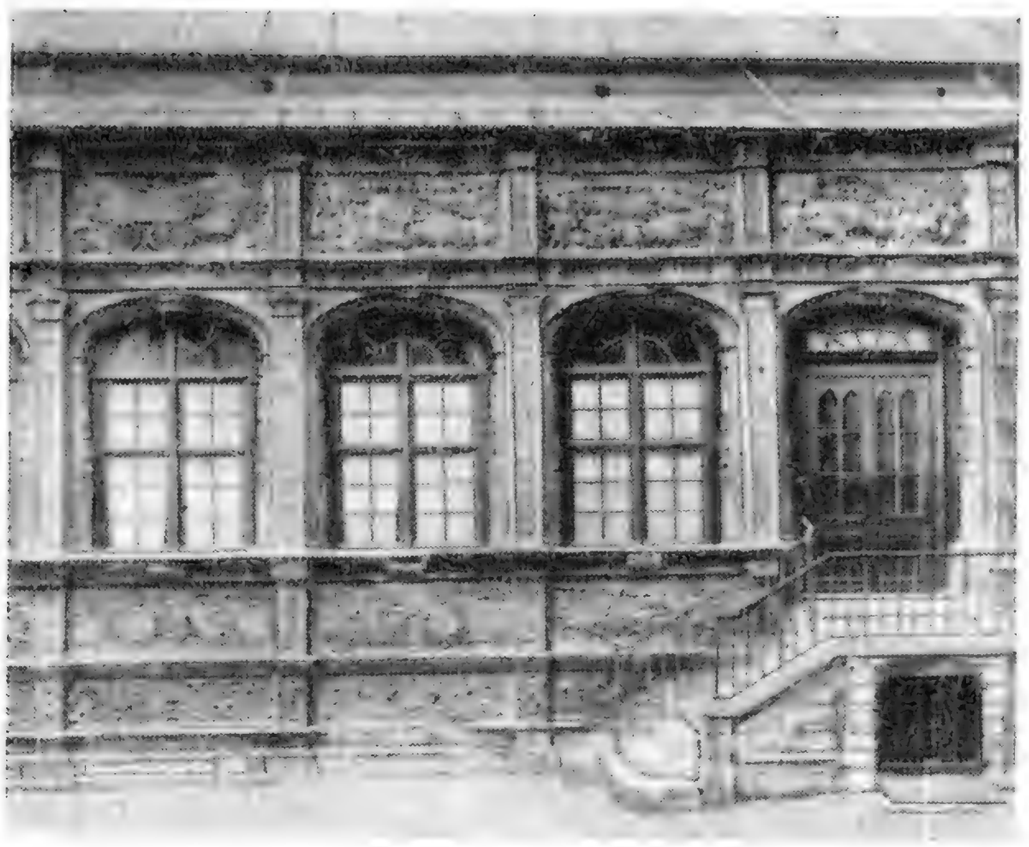
24. 1 — Кан. Отель д'Эковилль, 1535—1538 гг.; *2* — Руан. Отель Бургтерульд, конец XV в. — начало XVI в.; *3* — Тулуза. Отель Бернюи, около 1530 г.

хушка французского дворянства. Новые архитектурные веяния охватывали строительство всех состоятельных классов французского общества. В обращении к формам, навеянным итальянским Возрождением, не отставали от столицы и более богатые провинциальные города.

Сдвиги в архитектуре богатого город-



25. Тулуза. Отель Бернюи, около 1530 г.



26. Руан. Отель Бургтерульд. Фрагмент галереи двора

ского жилого дома хорошо иллюстрирует отель д'Эковилль в Кане (1535—1538 гг.), в котором большое внимание обращено на геометрическую правильность плана, хотя он весьма далек от строгой симметрии (рис. 24). Членение на этажи подчеркнуто одноэтажными ордерами. Орнаментальные детали — сплошь ренессансного происхождения и исключительно тонкой работы. О живой готической традиции говорят высокие раздельные крыши над каждой частью здания, фонари над главной винтовой лестницей и каменные крестовины в окнах.

По всей вероятности, не без участия итальянцев декорирован фасад галереи известного отеля Бургтерульд в Руане (рис. 24, 26). Застекленная в настоящее время галерея раньше была, по-видимому, открытой. Рельефы искусной работы, заставлявшие предполагать в них руку мастеров Гайона, сплошь покрывают ее фасад с типичными для Франции коробовыми аркадами и обычным в то время членением фасада сеткой плоских пилястр и сложных поясов.

В галерее использован, в частности, переработанный на французский лад популярный в северной Италии мотив канделябров.

В более монументальной и рафинированной форме использован этот мотив во дворе отеля Бернюи в Тулузе (рис. 24), перестроенного около 1530 г. и принадлежащего испанскому купцу. Плоскостной декор уступил здесь место обработке стены пластическими, в частности ордерными, деталями. В довольно пестрой, напоминающей Испанию, архитектуре двора отеля совмещены разнородные стилистические элементы, например полуциркульные арки с готическим окном, обрамленным колоннами античного ордера (рис. 25). В общем здание не лишено своеобразной целостности, хотя богатство форм и деталей здесь превалирует над ясностью и логикой композиционной схемы.

Из общественных зданий так называемого «стиля Франциска I» наряду с большой Парижской ратушей, разрушенной в 1871 г. (рис. 27), особого упоминания заслуживает ратуша Божанси — маленького городка на Луаре недалеко от Блуа.

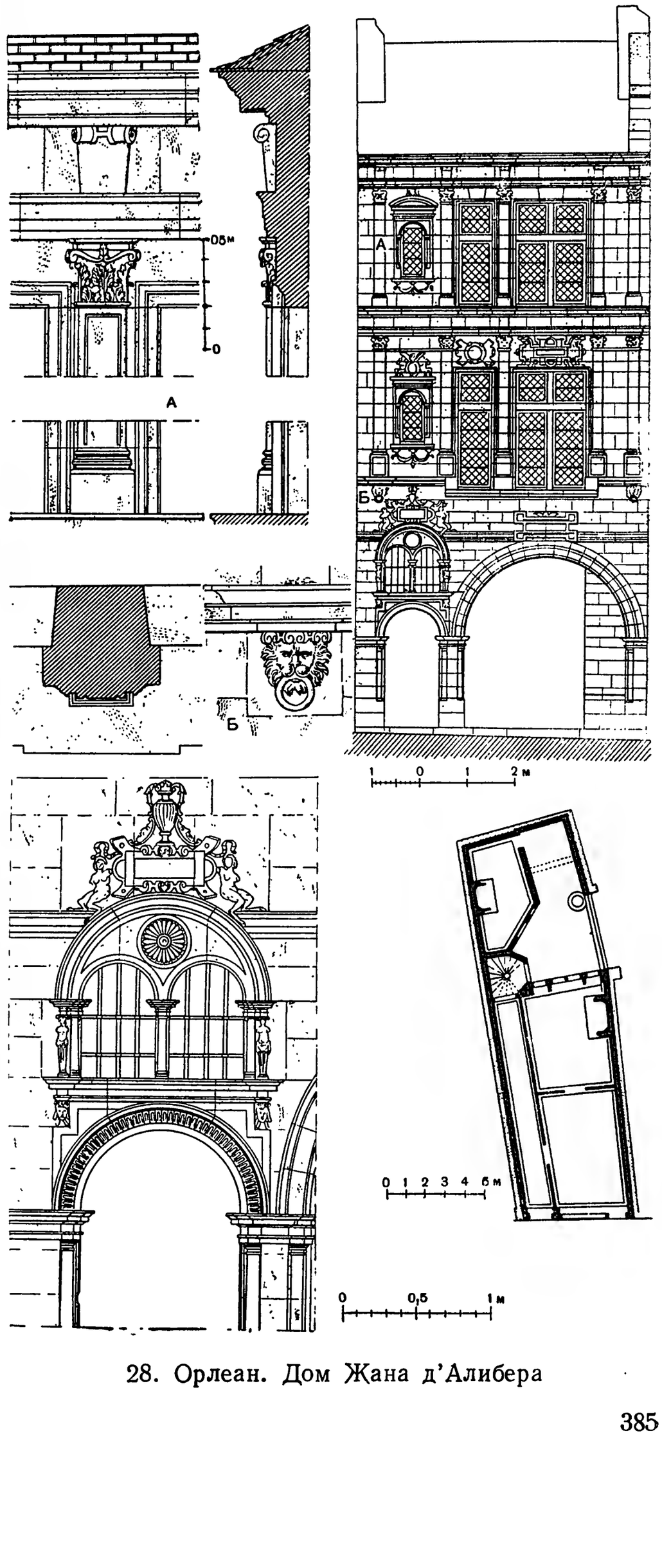
Построенный в 1526 г. новый фасад ее, за исключением нескольких второстепен-

27. Париж. Ратуша, около 1533 г.; Божанси. Ратуша, 1526 г.

3. АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

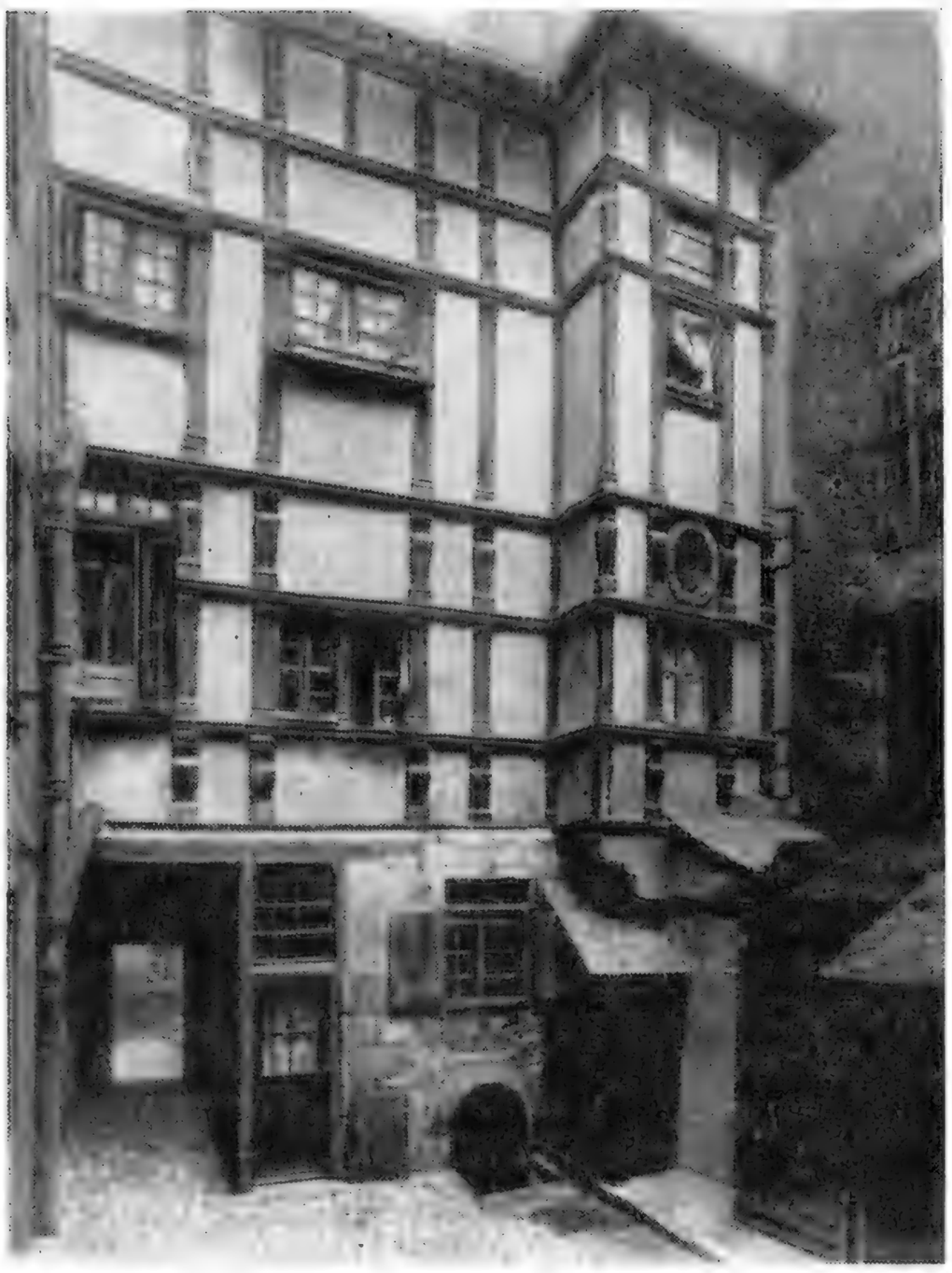
Во второй половине XVI в. элементы архитектуры Возрождения получают все бóльшее распространение в жилой застройке.

Жилые дома. Из более скромных ренессансных городских домов XVI в. сравнительно хорошо сохранились два очень характерных дома в Орлеане: так называемый дом Раковины и дом Жана



28. Орлеан. Дом Жана д'Алибера

ных деталей, целиком стоит на почве Возрождения; богатый декор фасада считается шедевром орнаментальной скульптуры того времени.



29. Ренн. Отель де-ла-Муссэ; Сен-Бриэ, жилой дом

д'Алибера (рис. 28). Они похожи друг на друга; оба относятся, по-видимому, к середине столетия и, несмотря на незначительные размеры, построены, вероятно, не без участия одного из видных архитекторов, возможно, Дюсерсо. Оба дома построены на узких участках; в обоих — спереди торговое помещение с большим выставочным проемом (не воротами), открывающимся на улицу. Асимметрия фасада обусловлена планом. В декоративной обработке фасада главным мотивом являются ордера пилястр. Скульптурный орнамент имеет барочный характер. Для французской традиции характерно разнообразие формы проемов и связанная с этим непринужденность общей композиции фасада.

В сферу влияния Возрождения, преображавшего дворцовую архитектуру, постепенно втягивалось и городское фахверковое строительство. Деревянный каркас с прямоугольной сеткой оказался естественным конструктивным остовом для резьбы, изображающей пилястры и декоративные пояса ренессансных каменных зданий «стиля Франциска I». Примером сочетания этих мотивов с готически свободным, несимметричным и нерегулярным распределением проемов и простенков самых различных пропорций может служить дворовый фасад отеля Де-ла-Муссэ в Ренне (рис. 29). Подобия ордеров встречаются в не лишенных своеобразной теплоты фасадах небогатых фахверковых домов в бретонском городке Сен-Бриэ (см. рис. 29). Утонченную ренессансную переработку фасада готического деревянного дома мы видим в фасаде так называемого дома Дианы де Пуатье (отеля Кабю) в Орлеане (рис. 30).

Новая волна французского Возрождения связана с появлением около середины столетия знаменитой плеяды архитекторов: Филибера Делорма, Жана Бюллана, Пьера Леско и Жака Андруэ Дюсерсо.

Филибер Делорм. Делорм (примерно 1510—1570 гг.), сын строителя, начиная свою деятельность, был уже достаточно к ней подготовлен. Практическая подготовка сочеталась у него с широкой по тому времени образованностью, позволившей ему впоследствии выступить в качестве теоретика с большим трактатом по архитектуре («Архитектура» и «Новые изобретения, чтобы строить хорошо и дешево»)[1]. Три года, проведенные Делормом в Италии (1533—1536 гг.), дали ему хорошее знакомство с античностью и итальянским Возрождением. Готика с ее конструктивным мастерством также в какой-то мере привлекла его внимание. В 40-х годах он построил замок Сен-

[1] «L'Architecture», 1567, «Nouvelles inventions pour bien bâtir et á petits frais», 1561.

Мор и по заказу короля замок Анэ, в 1548 г. был назначен королевским архитектором. В 50-х годах он создал Галерею Генриха II в Фонтенбло и гробницу Франциска I в Сен-Дени. В 1563 г. он начал постройку королевского дворца Тюильри, но уже не занимал того высокого поста, что раньше, и, по-видимому, в гораздо большей мере приспособлялся ко вкусам заказчиков.

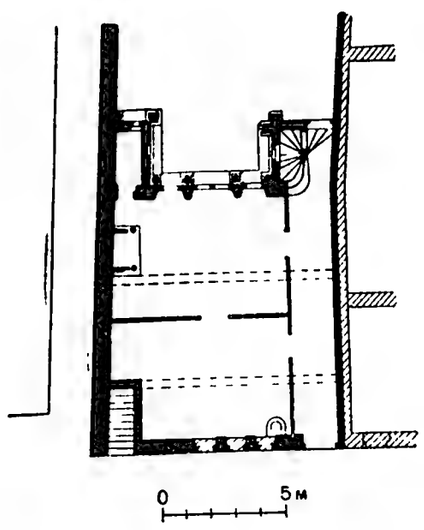
Из архитектурного наследия Делорма до нашего времени дошло сравнительно немного. Его главное произведение — дворец Тюильри погиб в 1871 г., построенный им замок Сен-Мор не существует, замок Анэ сохранился лишь в небольшой части.

Особое внимание Делорма привлекал ордер. Отвергая произвольность в размещении и пропорциях, он признавал в то же время возможность множества вариантов ордера. Принадлежащие Делорму планировки дворцовых ансамблей по сложности и размаху оставляют далеко позади аналогичные работы его предшественников. В то время как часть произведений Делорма отличается благородной простотой, другая перенасыщена архитектурными деталями и формами.

Особо следует упомянуть раннее произведение Делорма — часть замка Сен-Мор, построенную около 1544 г. для кардинала Дю-Беллэ. Это наиболее итальянизированное архитектурное сооружение во Франции накануне перелома в общем стилистическом развитии архитектуры, переходившей от «стиля Франциска I» к «стилю Генриха II». Одноэтажные фасады Сен-Мора, за исключением второстепенных деталей, были подчинены схеме ордера и гармоничным ордерным пропорциям; крыша скрыта за ордерным аттиком.

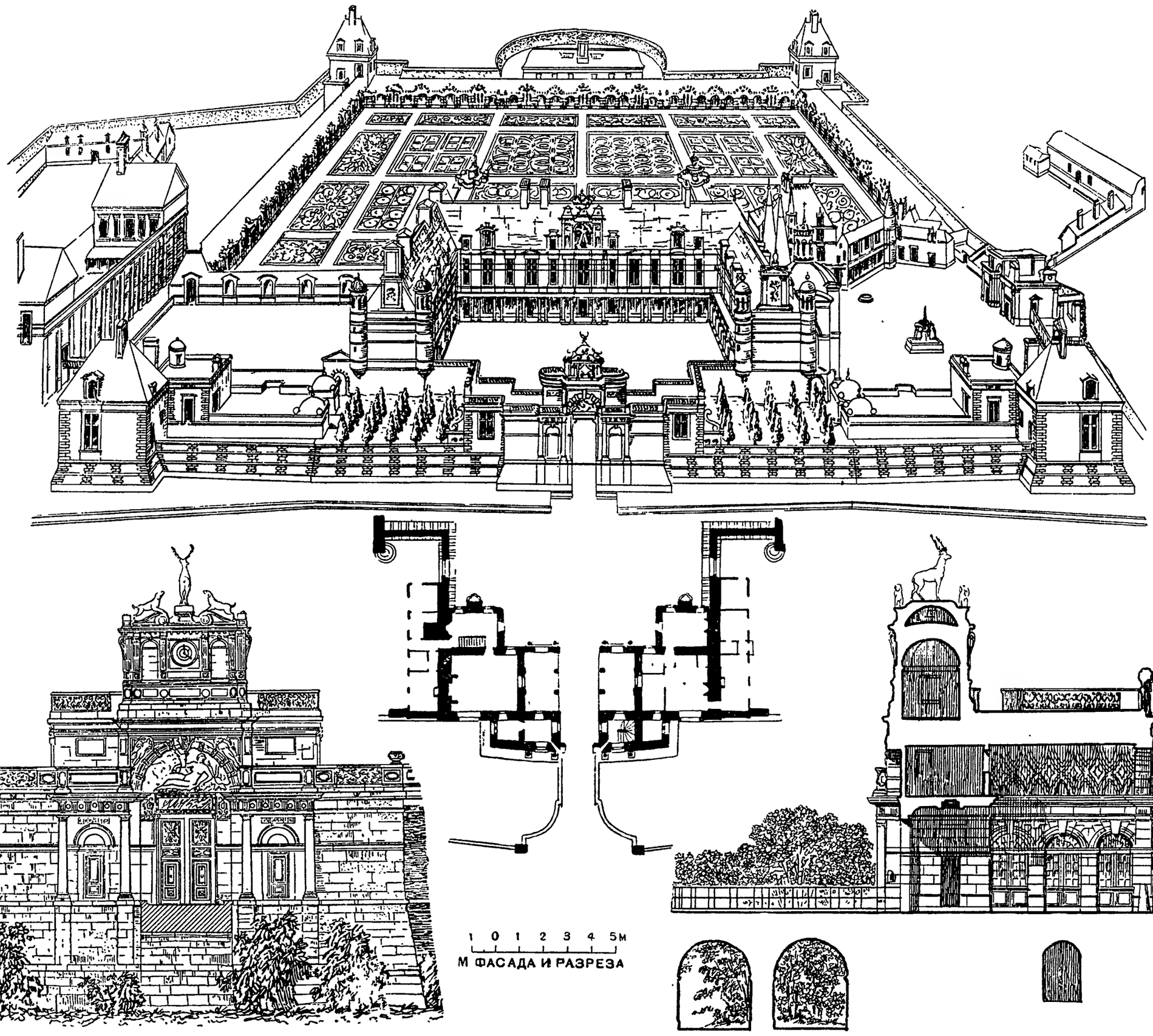
Замок Анэ (рис. 31) построен Делормом (1546 г.) заново целиком, за исключением некоторых частей, главным образом на восточной его стороне. Он представляет собой новый для Франции тип усадебного ансамбля, довольно сложного по планировке, но целостного по архитектурно-художественному замыслу. Ансамбль включает, помимо расположенных вокруг парадного двора зданий, не превышающих в высоту двух-трех этажей, еще два боковых двора и большой сад-цветник позади. Все это было окружено рвом.

До нашего времени сохранилась только часть ансамбля Анэ: жилой корпус по левой стороне парадного двора, передняя сторона двора с главными воротами и церковь с правой стороны ансамбля. Главные ворота сохранились в почти не измененном виде. В левом корпусе позднее был добавлен ризалит с ордерным декором в центральной части и повторены сзади угловые башенки, по аналогии с башнями по передней стороне.



30. Орлеан. Дом Дианы де Пуатье

Окружавшие парадный двор корпуса довольно просты; определяющую роль играет главный этаж с характерными высокими



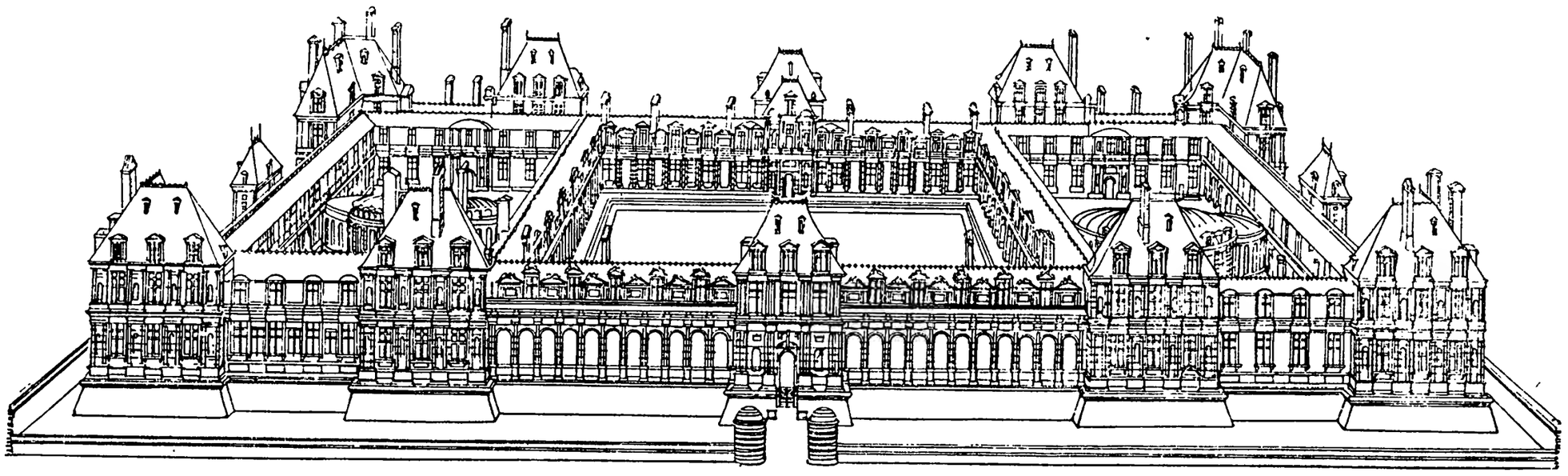
31. Анэ. Замок, начат в 1546 г. Ф. Делорм. Общий вид по Дюсерсо; ворота — план, фасад и разрез

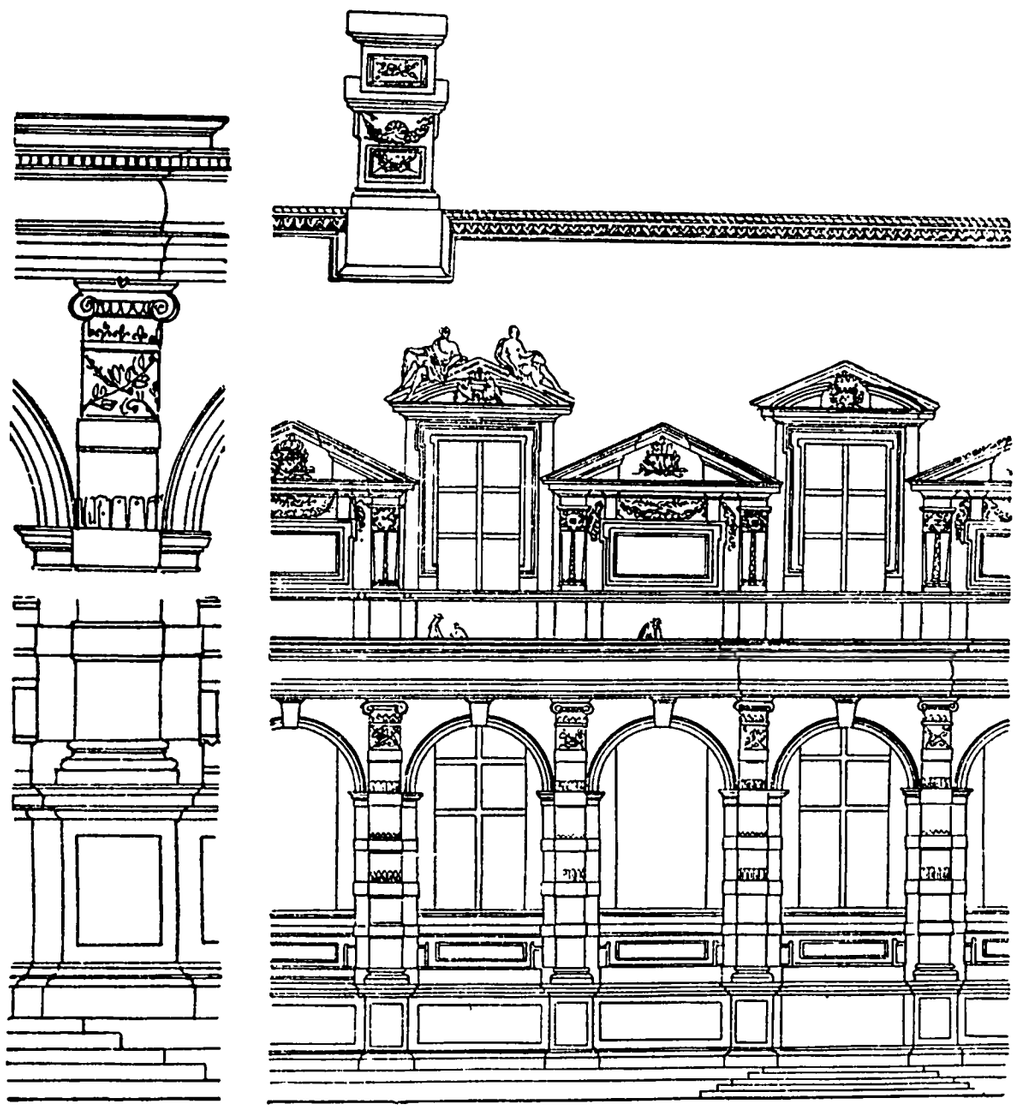
окнами. Новым мотивом являются открытые ордерные галереи первого этажа по правой стороне и по фасаду главного дворового корпуса. Не без некоторой натяжки введен в середине фасада трехъярусный ордерный портал, перенесенный в настоящее время во двор Школы изящных искусств в Париже. В окнах и люкарнах использованы ренессансные декоративные детали. Ворота Анэ, в нижней части отдаленно напоминающие триумфальную арку, в целом представляют собой оригинальную композицию. В ряде подчеркнуто вертикальных деталей дворца, например в его угловых башенках и трехъярусном портале, отдана дань уважения некоторым традициям готики. В декоре многое обусловлено претенциозными вкусами заказчика, и, несмотря на мастерство в отдельных частях дворца, его композиция в целом лишена подлинного, органического единства.

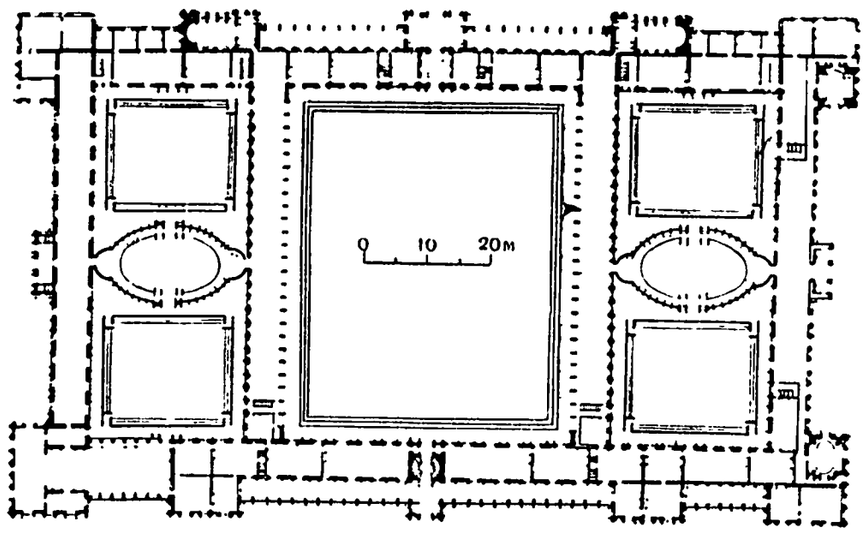
Интерьеры замка были отделаны с исключительной роскошью.

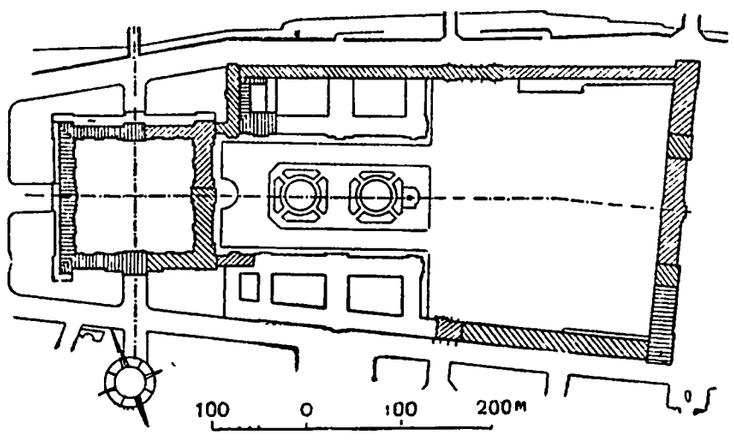
Тюильри. Тюильрийский дворец (рис. 32) был главным произведением зодчего, наиболее значительным по задуманным масштабам (260×160 *м*).

План Тюильри отличается многообразием частей и в то же время единством целого. В пропорционировании частей дома и дворов видно старание гармонично варьировать их размеры, сочетая грандиозность









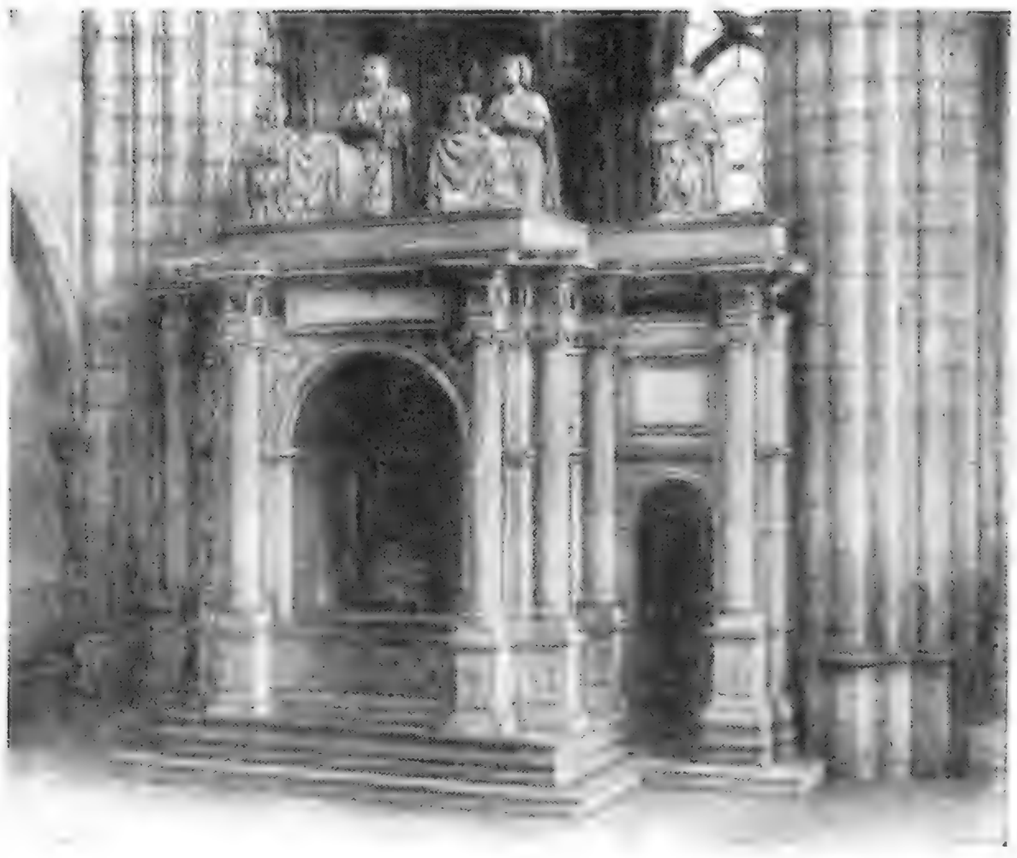
32. Париж. Дворец Тюильри, начат в 1563 г. Ф. Делорм, 1570—1572 гг. Ж. Бюллан. Перспектива дворца и план по Дюсерсо; схематический план Лувра и осуществленного (западного) корпуса Тюильри (сгорел в 1871 г.)

одних и сравнительную скромность других. Характерной для времени чертой было отсутствие соединительных коридоров, в силу чего большинство залов были проходными и самостоятельные входы имели с галерей. Многое в плане продиктовано соображениями формальной симметрии, а не практической необходимости.

Главную роль в планировке дворца играла показная сторона придворного быта. Данью традициям старины был ров, отделявший дворец от внешнего мира. В то же время при дворце разбили великолепный регулярный сад.

Главный фасад разделен на девять частей, из которых пять ризалитов выделены еще и наличием дополнительного третьего этажа и высокими крышами. Из четырех промежуточных отрезков фасада два, примыкающие к угловым павильонам, просты, отрезки по сторонам центрального павильона, наоборот, композиционно выделены и рассчитаны на большой декоративный эффект. Они обработаны в виде аркады с ордером, увенчанной аттиковым этажом с окнами-люкарнами. В примененном здесь ионическом ордере Делорм ввел изобретенную им «французскую колонну», особенностью которой является разбивка ствола на декорированные пояса.

Делорм успел выстроить только середину западной стороны. Грандиозный замы-



33. Сен-Дени. Гробница Франциска I, 1557—1558 гг. Ф. Делорм

34. Шантильи. Шатле, середина XVI в. Бюллан

сел зодчего был в дальнейшем оставлен, а к выстроенному добавлены с юга и севера части совершенно другого характера.

Архитектурная композиция гробницы Франциска I в аббатской церкви Сен-Дени (рис. 33) основана на схеме римской трехпролетной триумфальной арки, украшенной ионическим ордером. Схема своеобразно переработана Делормом в соответствии с местом и назначением сооружения, и монументальная архитектура римских триумфальных арок приобрела здесь французское изящество. В арке красиво использован белый, черный и серый мрамор.

Жан Бюллан. Рядом с Делормом личность и творчество Бюллана (1515—1578 гг.) остается несколько в тени. Гораздо скромнее его труд о пяти ордерах колонн по Витрувию, скромнее и созданные им сооружения: так называемый Шатле в Шантильи (рис. 34), полуразрушенная галерея-виадук в Фэр-ан-Тарденуа и порталы в замке Экуан, где довольно близко повторен ордер римского храма Юпитера Статора.

В стремлении приблизиться в своем творчестве к монументальности древнего Рима Бюллан стоит несколько особняком не только среди ближайших современников, но и среди всех французских архитекторов XVI и первой половины XVII вв.

Заимствуя из античности ордер прежде всего как элемент архитектурного декора, Бюллан пытался также возродить целиком величественный римский портик, повторить мощные формы римских акведуков и мемориальной колонны и вдохнуть новую жизнь в схему триумфальной арки, изменив ее почти до неузнаваемости и использовав для лоджии на высоте третьего этажа. Бюллан прибегал иногда к эффектным, но довольно рискованным сопоставлениям форм и масштаба, обнаруживая композиционную незрелость французской архитектуры того времени в наивных попытках сочетать классику и национальные традиции.

Особенно показательны в этом отношении один из порталов и лоджии в замке Монморанси в Экуане (рис. 35). Для повышения внушительности облика здания Бюллан прибег к приемам контраста между большими и малыми формами и к увеличению проемов снизу вверх. Но масштабный контраст ордера и арочных проемов в портале или средней и верхней арок в лоджии (в свое время остававшихся открытыми) воспринимается здесь как диссо-

35. Экуан. Замок, начало — 1538 г., конец — третья четверть XVI в. Бюллан и др.

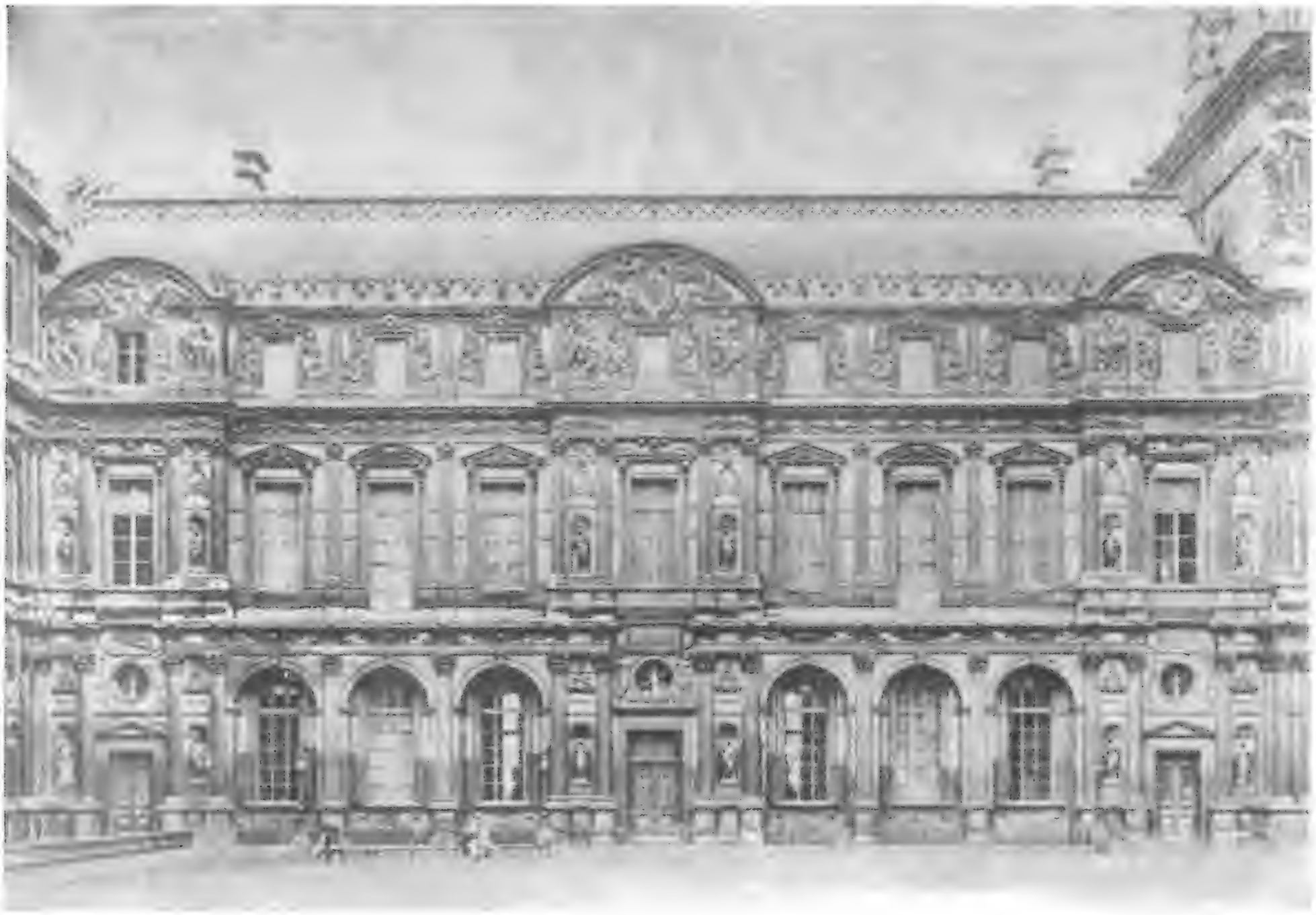
нанс. Диссонансом звучит также соединение римского ордера и классической арки с французскими окнами, крышами, люкарнами, арками приземистой формы и т. д. В меньшей степени стилистическая и масштабная разнородность форм чувствуется в галерее-виадуке Фэр-ан-Тарденуа (рис. 36), может быть, наиболее интересном произведении Бюллана.

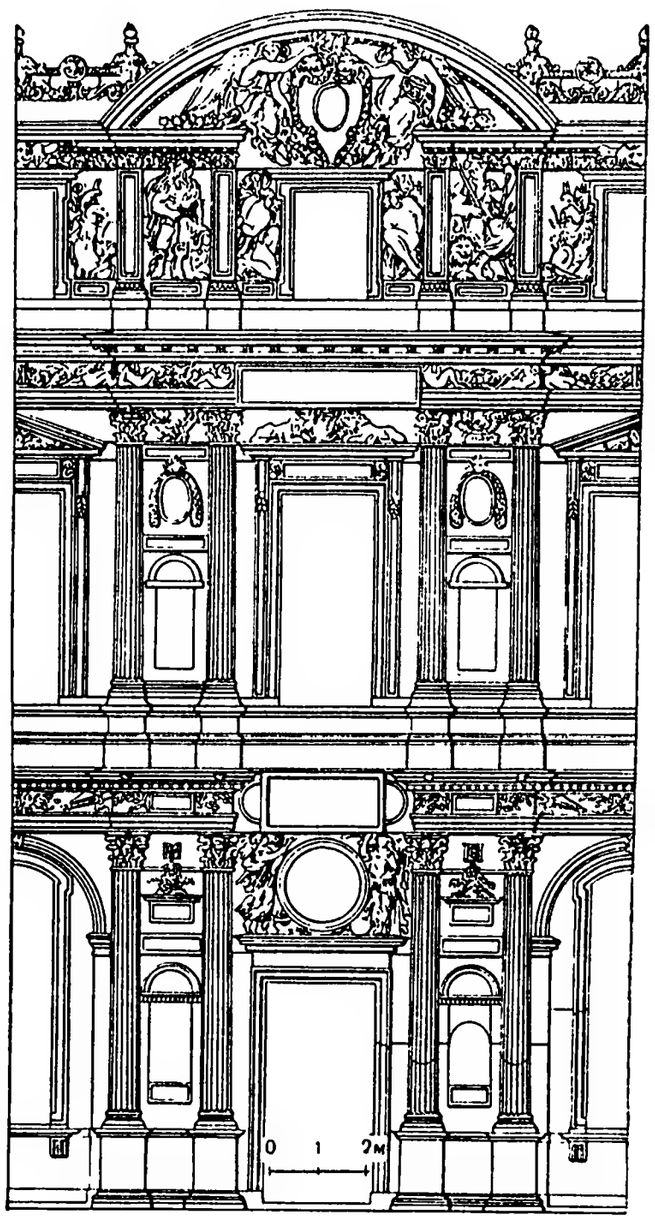
Главным достоинством зодчего надо признать вкус в прорисовке профилей, в декоре архитектурных элементов, в удачном комбинировании орнаментированных и гладких деталей.

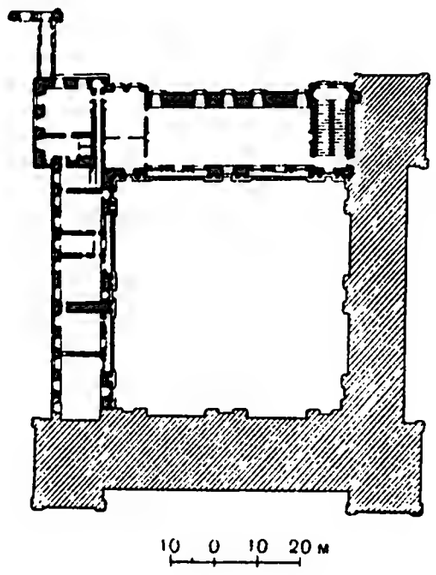
Большим успехом у французских архитекторов ближайших поколений пользовалась книга Бюллана об ордерах (ее переиздавали в начале и в середине XVII в. и она упомянута в основательном труде Фреара де Шамбрэ об ордерах).

Пьер Леско. Создатель первоначального здания Лувра Пьер Леско (1500 или 1515—1578 гг.) — скорее блестящий придворный, чем профессионал-архитектор, хотя он и получил основательное общее и специальное образование. Некоторые исследователи считают подлинным автором приписываемых ему произведений его близкого друга,

36. Фэр-ан-Тарденуа. Галерея-виадук, середина XVI в. Бюллан







37. Париж. Дворец Лувр, с 1546 г. Пьер Леско и скульптор Жан Гужон. План, дворовый фасад, его фрагмент и потолок лестницы

замечательного скульптора, основательно знакомого и с архитектурным мастерством, Жана Гужона.

В середине XVI в. в Париже началось строительство королевского дворца Лувра, сначала сравнительно небольшого здания, впоследствии, однако, чрезвычайно разросшегося и соединенного с находившимся к западу от него Тюильрийским дворцом в огромный ансамбль. Пьер Леско строил этот дворец при участии Жана Гужона. Этот ранний Лувр — одно из наиболее выдающихся произведений достигшего своей зрелости французского Возрождения (рис. 37).

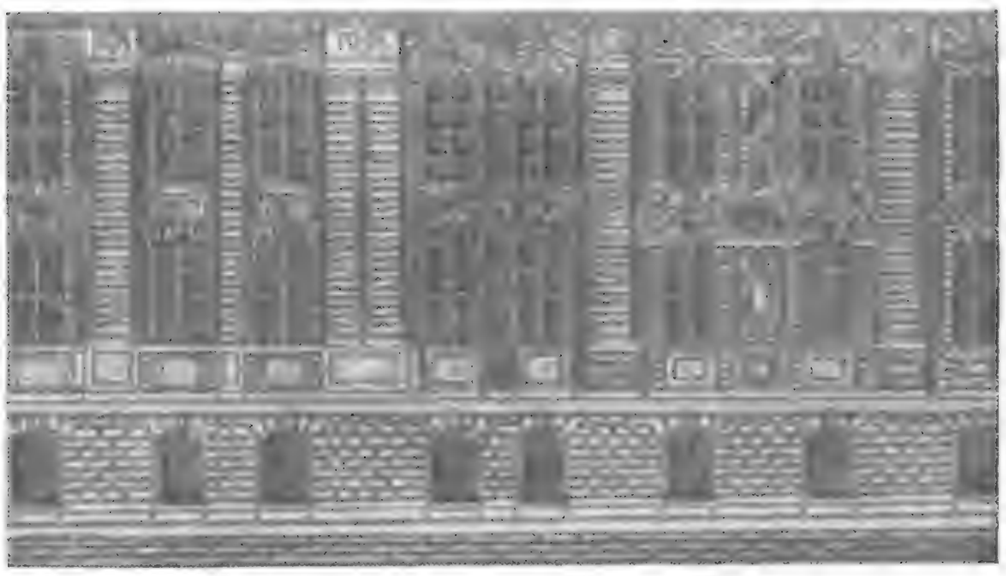
План дворца еще чрезвычайно прост и рассчитан, очевидно, лишь на парадность придворной жизни. Главное внимание Леско и Гужона привлекал не интерьер дворца, а его фасад, в котором им удалось достичь своеобразной красоты, гармонии и праздничности. Ордерный декор фасада находится в тесном соответствии с его объемным строем, этажностью, распределением наружных проемов. Первый и второй парадные этажи украшены двумя изысканно нарядными ордерами: коринфским и композитным. Расположенный над ними более низкий, аттиковый этаж, в свою очередь, обработан подобием коринфского ордера, но с укороченными пилястрами, упрощенными капителями и антаблементом. Над аттиковым этажом возвышается почти отвесная кровля, составляющая неотъемлемую часть общей композиции фасада. Проходящий по всей длине первого и второго этажа ордер варьирован: в ризалитах он дан с полуколоннами, сдвинутыми более тесно, наподобие четырехколонных портиков, в середине промежуточных частей применены плоские пилястры.

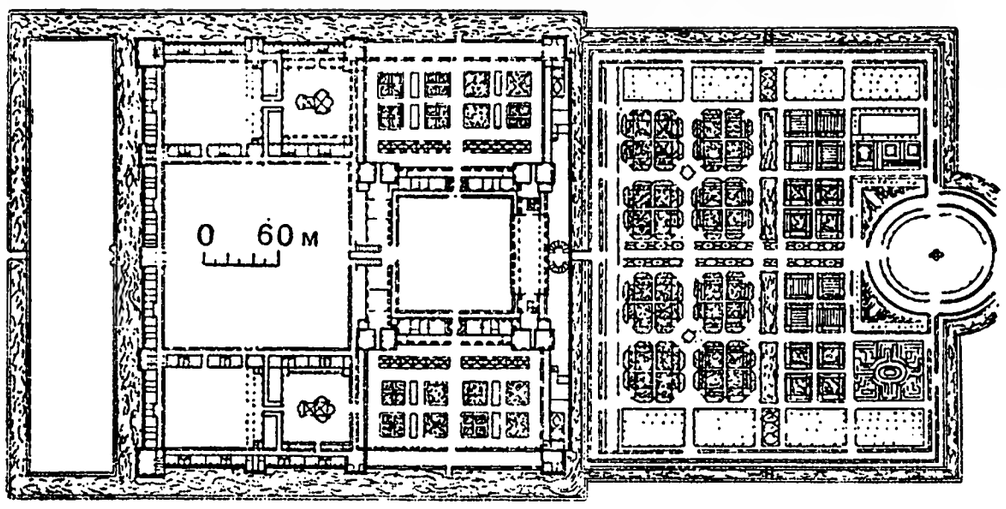
Несмотря на то, что многие существенные черты луврского фасада заимствованы из Италии, в целом — это произведение французского Возрождения. Национальное своеобразие проявляется в изящном, не очень строгом облике фасада и в особенностях композиции (несколько напоминающая готику устремленность вверх ризалитов с полуциркульными фронтонами и высокая нарядно декорированная кровля). Также характерны окна почти во всю высоту второго этажа и закладка арок нижнего этажа с прорезанными в них окнами. Главный фасад дворца рассчитан на обозрение его в целом и соответственным образом архитектурно разработан. Внутри интересны лестницы и перекрытый цилиндрическим сводом большой зал нижнего этажа с кариатидами Гужона, которому принадлежит также рельефный декор лестницы и фасада.

38. Замок Вернейль, Ж. А. Дюсерсо

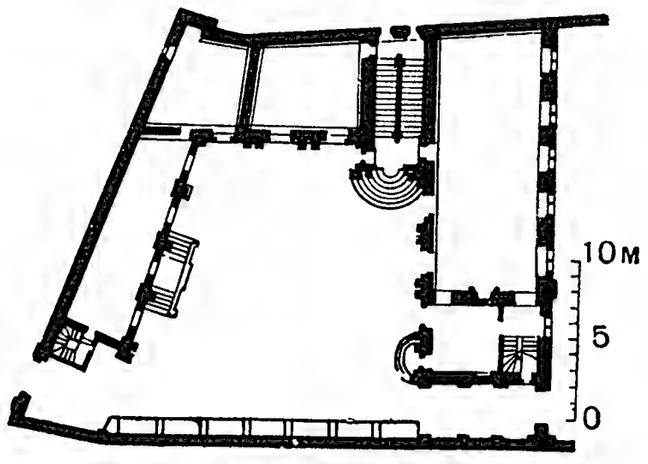
Постройка была начата на фундаментах старого замка; Леско успел выстроить лишь западное крыло и половину южного, с павильоном на углу. Наружный фасад был суров и окружен крепостным рвом.

Помимо работ в Лувре, Леско и Гужоном создан Фонтан Невинных и отель Кар-





39. Замок Шарлеваль, Ж. А. Дюсерсо. План и фрагмент дворового фасада



40. Тулуза. Отель д'Ассеза, середина XVI в. Н. Башелье. План, главный вход и галерея двора

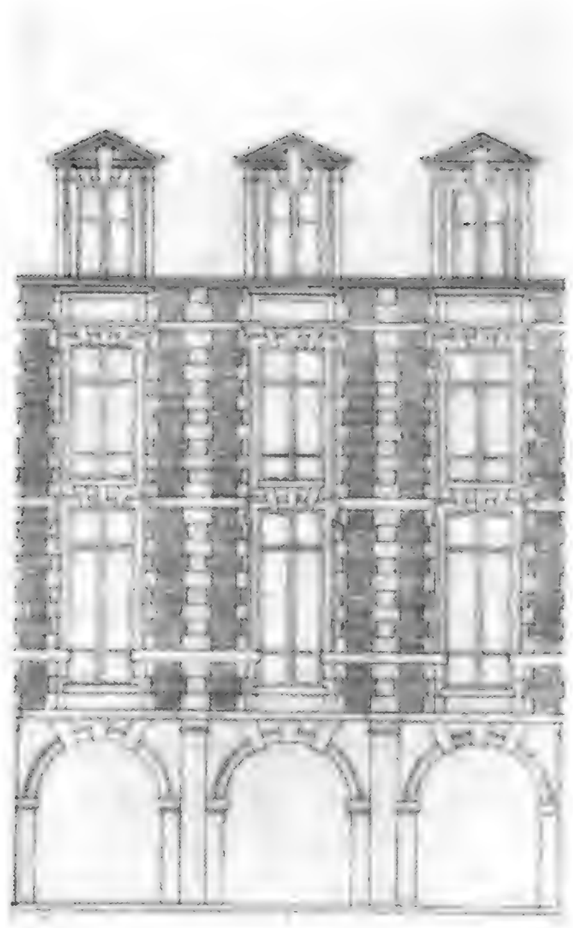
навале, впоследствии переработанный Ф. Мансаром.

Историческое значение **Жака Андруэ Дюсерсо старшего** (1505 или 1510—1585 гг.) — не в его архитектурной деятельности. Ему принадлежат многочисленные серии гравюр, изображающих всевозможные архитектурные детали, орнамент, а также и целые архитектурные сооружения. Он воспроизводил итальянские и французские образцы, заимствовал материал из чужих увражей, частично подвергая его переработке. Но основная доля материала — собственные изобретения Дюсерсо.

Главная работа Дюсерсо, «Наиболее прекрасные постройки Франции» (1576—1579 гг.), служит важнейшим документом для истории французской архитектуры XVI в. Гравюры, посвященные французскому Возрождению, представляют собой исключительную ценность, так как ряд изображенных зданий бесследно исчез с лица земли. Гравюры отличаются большой документальной точностью и тонкостью исполнения (рис. 38, 39). Весь этот материал оказал огромное влияние на французскую архитектуру, в особенности на рядовую. В воспроизведении античности Дюсерсо был гораздо менее строг и, рассматривая античные памятники главным образом как источник интересных мотивов для архитекторов-практиков, позволял себе перемешивать мотивы и композиции античных памятников с собственными композициями на аналогичные темы, чрезвычайно многочисленными и разнообразными по тематике.

Многие его проекты стоят на почве французской архитектурной традиции. Дюсерсо пытался дать ряд совершенно новых композиций, исходя в плане архитектурных комплексов из простейших геометрических фигур, например квадрата и круга, и наращивая к ним со всех четырех сторон дальнейшие геометрические формы. В своем декоративном искусстве Дюсерсо — типичный представитель французской разновидности барокко, из всевозможных, часто своеобразно переработанных, классических и ренессансных мотивов создававший композиции, новые по стилю, но обнаруживающие свое внутреннее родство с готикой в динамизме и орнаментальной насыщенности (приводившей нередко к художественной перегрузке).

Интересными памятниками городской жилой архитектуры середины XVI столетия



41. Париж. Королевская площадь (площадь Вогезов) и фрагмент фасада, начало XVII в., Шатильон и др.

42. Дижон. Собор Сен-Мишель, начат в 1537 г.

43. Ларошель. Ратуша, 1589 г. (1605—1607 гг.)

обладает Тулуза, где работал выдающийся провинциальный зодчий **Никола Башелье** (приблизительно 1487—1550 гг.). Отец Башелье — выходец из Италии и ученик Брунеллеско; сам он также работал около 1510 г. в Италии под руководством Микеланджело. Башелье приписывают в Тулузе едва ли не все значительные сооружения.

Одним из наиболее интересных его произведений считается отель богатого тулузского купца Ассеза (рис. 40). Замкнутый трапецеидальный двор отеля окружен двумя трехэтажными корпусами (с угловой башней), двухэтажной лоджией с надвратной частью и высокой переходной галереей на консолях. Фасады трехэтажных корпусов обработаны тремя ярусами ложных ордерных аркад, причем в третьем этаже применен так называемый «мотив Палладио». Несмотря на весь итальянизм фасадов, на них лежит налет своеобразного французского стиля того времени. Не преодолено противоречие между формой окон и арок в двух первых этажах. Характерной чертой отеля является разнородность его различных частей — соединение ренессансных форм с напоминающими готические и раннебарочные при наличии и местных провинциальных особенностей, в частности комбинации камня и кирпича. Эти разные элементы архитектор пытался до известной степени стилистически примирить. Отсутствие подлинного единства здесь подменяется богатством архитектурных мотивов — отличительной чертой многих произведений французского Возрождения.

Из немногочисленных церковных сооружений, относящихся к XVI в., характерна для переходного стиля церковь Сент-Эсташ в Париже (1532 г. — середина XVII в.). План, конструкции в этом сооружении готические. Декорация же почти вся построена на мотивах Возрождения, в частности на свободном применении элементов ордера. Западный фасад перестроен по проекту XVIII в.

Иной, по стилю более поздний вариант совмещения церковной готики и Возрождения представляют собой башни собора Сен-Мишель в Дижоне (нижний этаж его закончен в стиле Франциска I в 1537 г.). Ордер здесь применен не произвольно, а взят как нечто целое, без изменения пропорций, с повторением несколько раз по высоте здания (рис. 42). В результате — превращение готической башни в тяжелое нагромождение однообразных этажей и противоречие между сравнительно миниатюрными размерами ордера и мощными формами готической конструкции.

Важным градостроительным начинанием рубежа XVI и XVII вв. была планировка новой Королевской площади (ныне площади Вогезов) в Париже (рис. 41). Участки вокруг площади, частично застроенной правительством по проекту Клода Шатильона, сдавались частным владельцам, обязавшимся возвести однотипные фасады. Архитектура этих зданий сравнительно проста. Помимо обрамленных пилястрами арок нижнего этажа основным ее мотивом является противопоставление кирпичной и каменной кладки.

Своеобразным архитектурным памятником является фасад здания Ратуши в Ларошели (рис. 43), начатого в 1605 г. (по другим данным, в 1589 г.) и законченного в 1607 г. Своей декоративностью и обильной пластикой фасад ратуши в известной степени близок современному ему фламандскому барокко.

История архитектуры французского Возрождения заканчивается на рубеже XVI и XVII вв. Архитектура не только в совершенстве овладела уроками итальянского Возрождения и раннего барокко, но и вступила на путь самостоятельного творчества в том же направлении. Французские зодчие создали в XVI в. ряд произведений, весьма отличных от всего того, что было создано в Италии.

В XVII в. французская архитектура развивается по пути дальнейшей переработки созданных Возрождением архитектурных форм, идя к созданию своеобразного синтеза классики и национальных традиций. Этот синтез получил свое законченное выражение в архитектуре французского классицизма, занявшего столь видное место в архитектуре XVII и XVIII вв.

ГЛАВА II

АРХИТЕКТУРА ИСПАНИИ

В конце XV и начале XVI вв. в политико-экономической жизни Испании произошли существенные изменения. К тому времени разрозненные испанские королевства и провинции объединились в испанское государство, закончилась многовековая реконкиста (отвоевание находившихся под властью арабов испанских земель). Началась эксплуатация туземного населения на захваченных Испанией территориях Нового Света. Связанное с великими географическими открытиями конца XV — начала XVI вв. оживление промышленности и морской торговли способствовало развитию буржуазных отношений, особенно в южных приморских провинциях Испании.

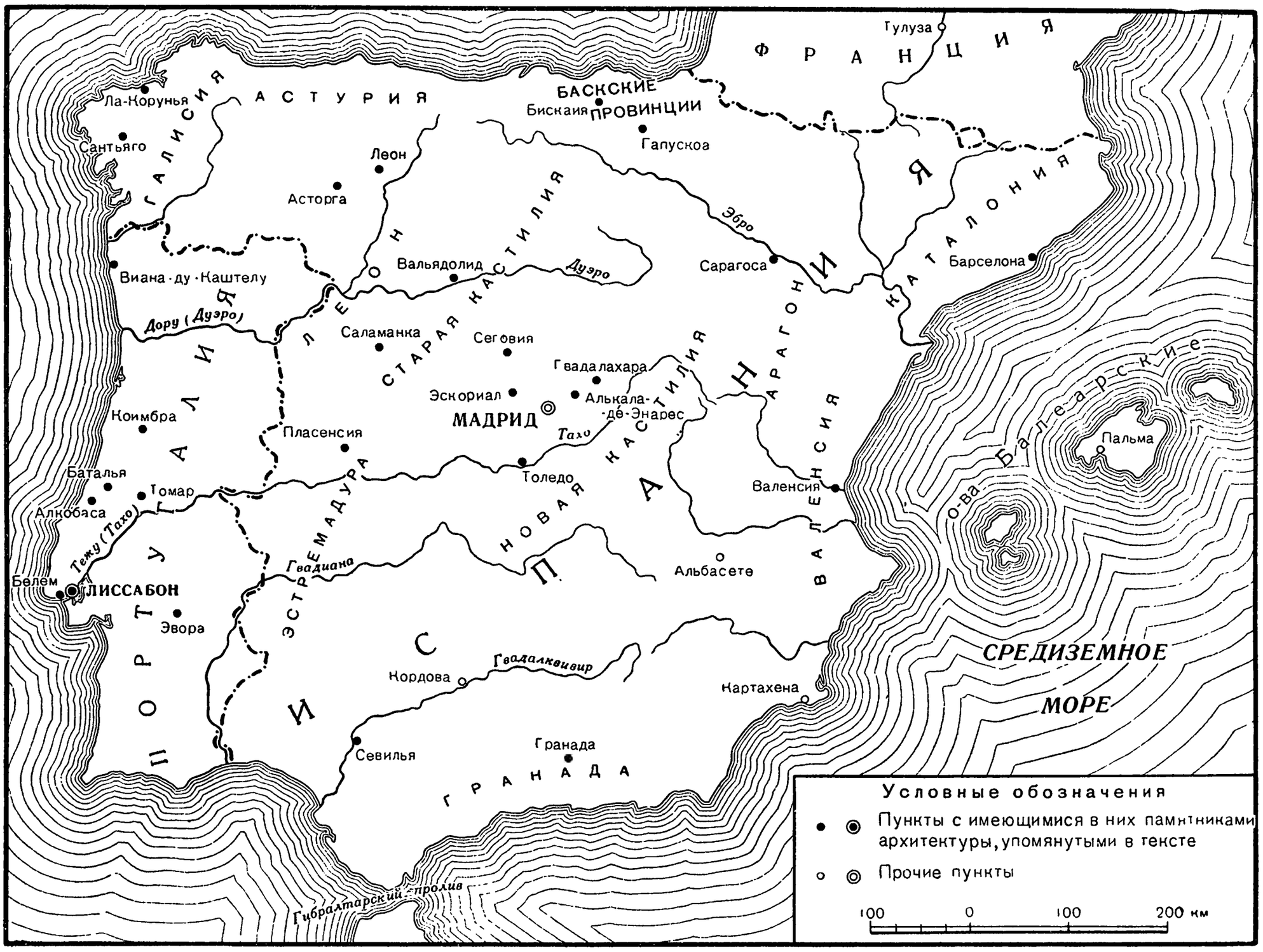
К началу XV в. относится зарождение в Испании гуманистических идей, расшатывавших основы средневекового схоластического мировоззрения. В области архитектуры первые проявления новых тенденций относятся к концу XV в. В это время здесь не было еще того резкого разрыва с готикой, который отметил первые шаги Возрождения в Италии. Плановая и конструктивная основы зданий продолжали оставаться неизменными. Новые тенденции проявлялись на первых порах в создании новых архитектурных образов с помощью привычных готических и мавританских форм.

Превращение Испании при Карле V в мировую державу, в которой, по старинному выражению, «никогда не заходило солнце», способствовало усилению культурных связей Испании с другими странами Европы, в первую очередь с Италией. Поездки испанских зодчих в Италию и работа в Испании итальянских мастеров (в частности, скульпторов, выполнявших надгробные сооружения по заказам испанской знати) помогли ознакомлению испанцев с ордерной системой и архитектурными идеями итальянского Возрождения. В произведениях испанской архитектуры наряду с готическими и мавританскими формами начали появляться элементы ордера, сначала в чисто декоративном плане. Эта первая фаза в развитии испанского Возрождения благодаря чеканной тонкости декоративных форм получила (с XVII в.) наименование «платереско» (plateria — ювелирное мастерство).

Наряду с платереско на рубеже первой и второй четвертей XVI в. возникло и другое течение, в основе которого лежало тектоническое понимание ордера, большая строгость плановых построений и сдержанность декора, навеянные изучением античной классики и работ итальянских мастеров. Очень часто испанские историки архитектуры применяют к этому направлению термин «греко-римское» (greco-romano).

Развитие капиталистических отношений шло в Испании очень замедленным темпом. Царствование Филиппа II, фанатического католика, «викария святейшего престола», беспощадно искоренявшего с помощью инквизиции не только религиозную ересь, но и всякое проявление свободной мысли, было крайне неблагоприятным для развития оптимистического искусства Возрождения. Это предопределило большую ограниченность его поздней фазы развития, относящейся ко второй половине XVI в.

Изменения в политической жизни, со-



циально-экономическом и культурном развитии Испании в конце XV и в XVI вв. сказались на типологии сооружений. В градостроительстве эти изменения отразились сравнительно мало. Оживление промышленности и торговли, происшедшее в конце XV и начале XVI вв., затронуло главным образом города южных провинций — Каталонии и Валенсии. Открытие Нового Света особенно благоприятно сказалось на Севилье, которая получила монопольное право на трансатлантическую торговлю и стала главным портом Испании.

В числе главных торговых и промышленных центров Испании продолжали оставаться также Барселона и Валенсия. Население в этих городах и в первую половину рассматриваемого периода начало быстро расти. Росла и территория этих городов, возникали новые жилые кварталы, появлялись общественные здания.

Гораздо медленнее развивались города других испанских провинций, в том числе и Кастилии. Это обусловливалось главным образом той ограниченностью развития раннекапиталистических отношений в Испании, о которой уже говорилось.

С объединением испанских провинций в целостное государство и превращением Испании в мировую державу встал вопрос о ее столице. Филипп II, очевидно, для того, чтобы не возвеличивать ни один из старых центров испанских провинций, перенес свою резиденцию в 1560 г. в Мадрид — незначительный до того времени город, находившийся в географическом центре страны. Однако Мадрид продолжал оставаться небольшим, грязным и неблагоустроенным городом, застроенным в основном одноэтажными домами.

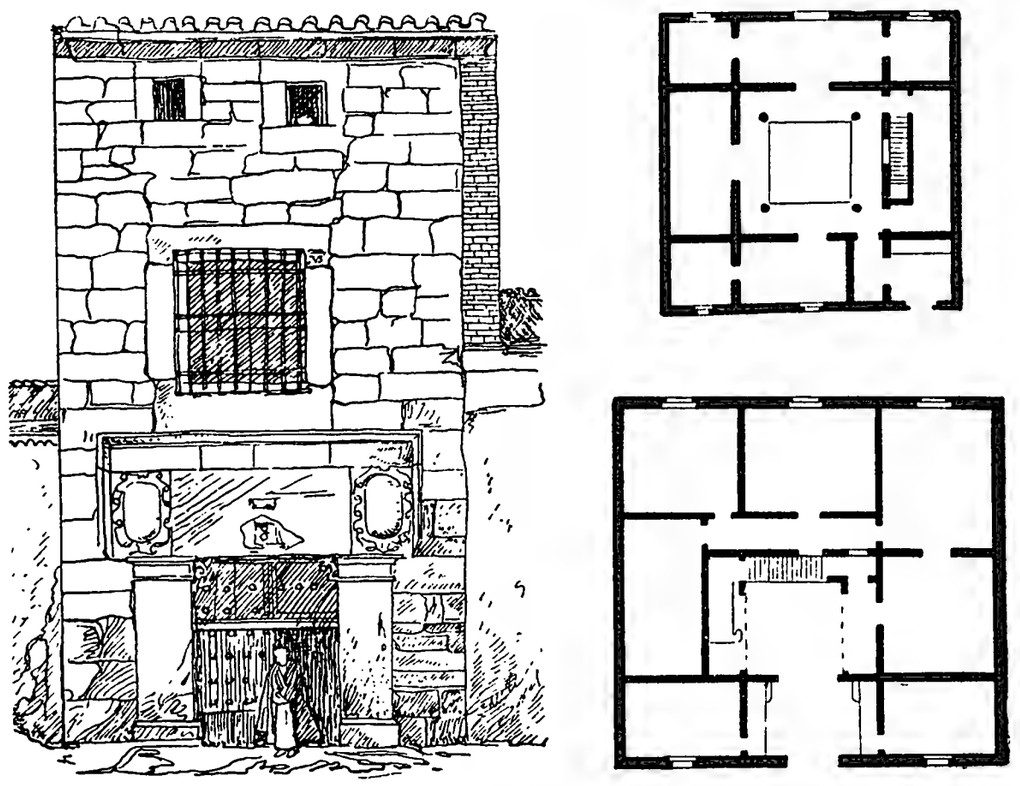
Планировка испанских городов в конце XV — начале XVI вв. изменилась очень мало. Испанские города в целом сохраняют в это время средневековый характер. В их планировке по-прежнему господствовала сложная, запутанная сеть криволиней-

ных улиц, сбегающихся к рынку, общественной площади (placa mayor) и к небольшой площади перед старым готическим собором.

Соборы, ратуши, алькасары (дворцы арабских властителей, позднее используемые испанскими королями) образовывали архитектурные акценты, эффектно завершая перспективы многих улиц.

В испанских городах, в течение длительного времени находившихся под владычеством мавров, можно легко проследить влияние мусульманского градостроительства. В Толедо, Севилье, Валенсии и Барселоне, Сарагоссе и т. д. сеть улиц приобрела особенно сложный и запутанный характер. Площадей почти нет. Дома выходят на улицу глухими фасадами, почти лишенными оконных отверстий.

В течение рассматриваемого периода никакие серьезные градостроительные мероприятия, которые могли бы изменить характер испанских городов, не проводились (широкоизвестные примеры регулярных, целостных ансамблей Испании относятся к более позднему времени). Возводились лишь отдельные здания, ставшие новыми архитектурными акцентами. Иногда новые здания располагались в непосредственной близости к уже существующим монументальным сооружениям, являясь одним из звеньев постепенно складывающихся городских ансамблей. Чаще всего, однако, новые крупные общественные здания и частные дворцы были расположены среди мелкой рядовой застройки улиц и вносили в облик старинных улиц новую масштабность, которую приходилось учитывать при застройке в дальнейшем.



1. Авила. Жилой дом. Планы рядовых жилых домов XV—XVI вв.

Благоустройство испанских городов продолжало оставаться очень примитивным. Улицы были грязными, источниками водоснабжения чаще всего были колодцы или река, откуда воду развозили бочками. В Сеговии с этой целью успешно использовали акведук, сложенный еще римскими строителями.

Планировка и конструктивные приемы рядовых городских жилых домов сохраняют тесную связь с традициями народного зодчества. Жилые дома в городах иногда очень немногим отличаются от жилищ в

2. Кастилия. Жилой дом; Ибарре (Бискайя). Каса Арангурен; Гойсуэта (Баскония). Жилой дом

3. Ла Манча. Мельница; Левант. «Барракос»

сельских местностях. Типы жилых домов варьируются очень сильно под влиянием различных климатических условий, бытовых навыков, в зависимости от местных строительных материалов и художественных традиций (рис. 1—5).

Очень часто в Испании в структуру дома включали внутренний дворик (патио). В больших домах иногда можно встретить и два внутренних двора, один из которых использовался обычно для чисто хозяйственных целей. Лишь в северных провинциях с холодным, дождливым климатом преобладала компактная планировка жилищ.

Жилой дом в Кастилии обычно имеет два этажа. В первом этаже расположены большие сени (сагуан), используемые в качестве кладовой и рабочего помещения. В городах сагуан сообщается с патио, в деревнях — с корралем (двор для скота) или огородом. В первом этаже размещается также кухня и жилая комната. В домах ремесленников и торговцев в части первого этажа размещается мастерская или лавка. Второй этаж, на который ведет лестница, примыкающая к сагуану, занят обычно спальными комнатами. Патио окружают открытые галереи с каменными, кирпичными или деревянными столбами.

В качестве стеновых материалов здесь употребляли естественный камень и кирпич. Внутренние стены делали иногда и землебитными. Кровли — черепичные.

Фасады из-за климатических условий делали почти глухими, с редкими и маленькими оконными проемами. Входную дверь иногда обрабатывали в виде портала. Вплоть до половины XVI в. в композициях порталов господствуют готические или мавританские мотивы. В дальнейшем начинает появляться и воспроизведение ордерных элементов.

В жилых городских домах басков первый этаж часто занят сенями, кладовой, мастерской (в домах ремесленников) или лавкой. В деревнях на первом этаже помещается и хлев для скота. Во втором этаже на главный фасад выходит парадная комната, на задний — кухня. Между ними размещаются спальные комнаты.

Стены домов в этой провинции складывали из дикого камня. Если главный фасад выходил в сторону, защищенную от ветра, фасадную стену делали фахверковой с кирпичным заполнением и с большими оконными проемами, освещавшими парадную комнату. Верхний этаж часто нависал над нижним. Такие же дома встречаются и в смежных с Кантабрией селениях Кастилии. В деревнях Кантабрии встречаются большие отдельно стоящие крестьянские дома «касериос», в которых над вторым этажом устроен обширный чердак для сушки сена, также слегка выступающий из плоскости главного фасада.

Характерная особенность жилых домов басков, обусловленная влиянием климатических условий, — сильно выступающие карнизы.

В домах Андалузии, Валенсии и Каталонии, сложившихся под воздействием мавританской жилищной архитектуры, патио является обязательным элементом планировки дома. В патио, вымощенном разноцветной галькой и окруженном галереями, часто устраивали колодцы. Стены складывали из кирпича, штукатурили и бе-

лили. По мавританской традиции стены украшали вставками из цветной поливной черепицы с растительными орнаментами или арабской «плетенкой».

В деревнях плодородной полосы вдоль побережья Средиземного моря сложился интересный тип жилого дома «барракос» (рис. 3). Продольная внутренняя стена делит первый этаж на две половины. В одной из них — общее помещение кухни-столовой, в другой — жилые комнаты и спальни. Чердак используется для сушки различных овощей и фруктов и для разведения шелковичных червей.

Стены «барракос» складываются из кирпича-сырца, изготовленного с примесью рубленой соломы. Легкое деревянное перекрытие, поддерживаемое продольной балкой, опирающейся на деревянный столб, подшито, для экономии леса, плетеными циновками. Лишь вдоль прогона устраивается легкий деревянный настил, служащий для прохода по чердаку. Кровля из тростника.

В сельских местностях наряду с жилыми домами народное зодчество создало ряд типов сельскохозяйственных сооружений. Наиболее распространены из них амбары для хранения сельскохозяйственных продуктов, так называемые «орреос» (рис. 4). Особенно интересны астурийские «орреос». Складское помещение, требующее хорошей вентиляции, поднималось для защиты от грызунов на каменные или деревянные столбы. С этой же целью по́верх столбов клали плоскую каменную плиту, свисавшую со столбов. Кроме того, лестница, ведущая

4. Астурийское «орреос»

в амбар и сложенная из камня, сооружалась так, чтобы между нею и амбаром оставался значительный зазор, не дающий возможности грызунам перебраться на галерею, окружающую складское помещение и образованную свесом балок перекрытия. Стены амбара возводили из местного материала. В Астурии чаще всего ограждающие стены строили из вертикально поставленных бревен, соединенных шпунтом.

К числу широко распространенных типов сельскохозяйственных сооружений относятся ветряные мельницы, давильни винограда и т. д. Ветряные мельницы ла Манчи, увековеченные Сервантесом в «Дон Кихоте», являются и по сей день неотъемлемой особенностью пейзажа этого пустынного плоскогорья (см. рис. 3).

На смену укрепленным замкам (строительство которых было запрещено «католическими королями») шли городские двор-

5. Жилые рядовые дома городского типа

цы. Помещения дворца группировались обычно вокруг обширного внутреннего двора. Характерными особенностями композиции дворцовых фасадов являются угловые башенки и открытая галерея, идущая по верхнему этажу и обращенная в сторону улицы.

В конце XV и начале XVI вв. королевский двор, занятый завершением реконкисты, североафриканскими и итальянскими военными экспедициями, не вел крупных дворцовых построек, ограничиваясь ремонтом и переустройством своих старых резиденций и строительством культовых сооружений, главным образом капелл. Первое большое дворцовое сооружение относится уже к царствованию Карла V. Это дворец в Гранаде.

Католическая церковь по-прежнему располагала значительными денежными средствами, позволявшими ей возводить монументальные церковные сооружения. В конце XV и начале XVI вв. достраивался самый грандиозный из христианских храмов того времени — кафедральный собор в Севилье. Одновременно строили соборы Асторги и Пласенции. Строительство больших соборов Саламанки и Сеговии растянулось на весь XVI в. В то же время к старым испанским соборам на средства испанских грандов и духовной знати пристраивалось много небольших капелл. По своей композиции эти капеллы представляли собой разновидности общего архитектурного типа небольшого, близкого к квадрату помещения, перекрытого октогональным сводом. Используемые обычно как усыпальницы, эти капеллы сохранили большое количество замечательных гробниц, выполненных лучшими иноземными и испанскими скульпторами.

В области гражданского зодчества потеря городскими коммунами их прежнего значения сказалась в ограниченности строительства зданий городского самоуправления и других зданий общественного назначения, возводимых на средства городов. Городские ратуши (аюнтаменто) начали вновь сооружать в течение XVI в. уже после царствования Фердинанда и Изабеллы.

За счет королевской казны и благотворительности богатейших представителей духовной знати и аристократии строились больницы, странноприимные дома, учебные заведения.

Больница в те времена имела ясно выраженный отпечаток монастырской архитектуры. Доминирующим объемом обычно была церковь. Высокие, перекрытые готическими крестовыми сводами больничные залы напоминают по своему характеру монашеские общежития средневековых монастырей. Просторный внутренний двор, служивший местом для прогулок выздоравливающих больных, был неотъемлемой частью больничного здания.

Учебные заведения проектировали и строили как значительные монументальные сооружения. Входные вестибюли, залы библиотеки, патио, используемые для отдыха во время перерывов, и церковь отделывали очень тщательно, а иногда и великолепно.

Наиболее распространенным строительным материалом был камень. В центральной и южной Испании залежи различных сортов песчаника и известняка встречаются почти повсюду. Также распространены и мраморные породы различной градации по твердости и по цвету. Исторически обусловленной особенностью строительной техники в ряде провинций было одновременное использование двух систем — готической системы каменных сводчатых конструкций и строительных приемов мастеров-мудехаров, культивировавших сочетание кирпичной кладки стен с деревянными перекрытиями. На севере, в Галисии и провинциях, населенных басками, мягкие, легко поддающиеся обработке породы камня встречаются редко. Преобладает гранит, затрудняющий изготовление сложных профилей и деталей. Упрощенная плоскостная трактовка деталей придает зодчеству этих районов очень своеобразный отпечаток. В Арагоне трудность добычи пригодного для строительства камня и обилие глин вызвали широкое применение кирпича и развитой, богатой и изощренной техники кирпичной кладки.

Испания очень бедна лесом. Это побудило строителей к наиболее экономичному использованию древесины. Широко распространенные в Испании мавританские конструкции деревянных потолков представляют собой дальнейшую разработку строительных приемов, вывезенных из Аравии. Основной их принцип состоит в создании конструктивной сетки, собранной из мелких кусков дерева (artesonado). Даже в зданиях, возведенных приверженцами ренессансной школы, можно видеть эти, очень любимые испанцами, наборные потолки.

Смешение новых ренессансных архитектурных форм с выработанными ранее конструктивными приемами длится в Испании очень долго. Лишь во второй половине XVI в. цилиндрический свод и купол начинают заменять почти повсюду готические нервюрные конструкции сводов и арабские наборные потолки.

1. АРХИТЕКТУРА КОНЦА XV И НАЧАЛА XVI вв.

Развитие нового стиля протекало в Испании на фоне очень стойких традиций готической и мавританской архитектуры.

Ряд крупных гражданских и культовых зданий конца XV и начала XVI вв. отражает эволюцию испанского зодчества.

В области гражданских сооружений выделяется дворец Герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (рис. 6), построенный во второй половине XV в. предположительно под руководством зодчих **Хуана** и **Энрике Гуас.** Помещения дворца сгруппированы вокруг прямоугольного внутреннего двора. Характерной особенностью плана дворца является свободная группировка внутренних помещений, не связанная требованиями симметрии. Жилые и вспомогательные комнаты дворца соединены в отдельные группы, связанные внутренними лестницами и двухъярусной галереей, окружающей двор. Парадные залы, размещенные главным образом в верхнем этаже, образуют короткие анфилады. Внутренние лестницы, заключенные в замкнутые лестничные клетки, сравнительно скромны по размерам и обработке.

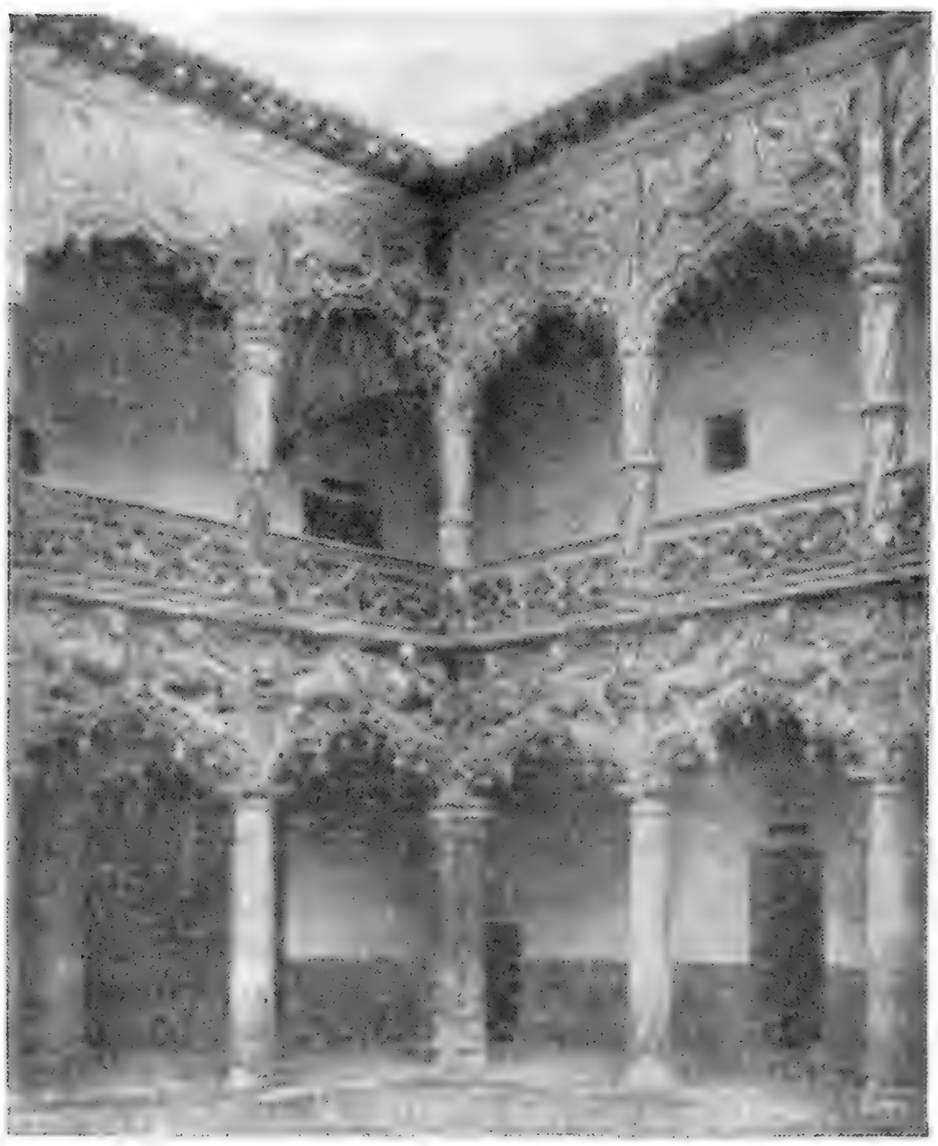
Свобода и асимметрия характерны также и для композиции фасада, не имеющего четкого членения на этажи. В нижней части фасада господствует массив каменной кладки, поверхность которой украшена в шахматном порядке частыми четырехгранными выступами, создающими богатую игру светотени. В обрамлении портала главного входа, напоминающем обработку дверных проемов мавританских жилых домов, в очертании трехлопастных арок верхнего членения стены, в рисунке консолей, поддерживающих полукруглые балконы, и в других декоративных элементах отчетливо проявляется воздействие мавританского народного зодчества.

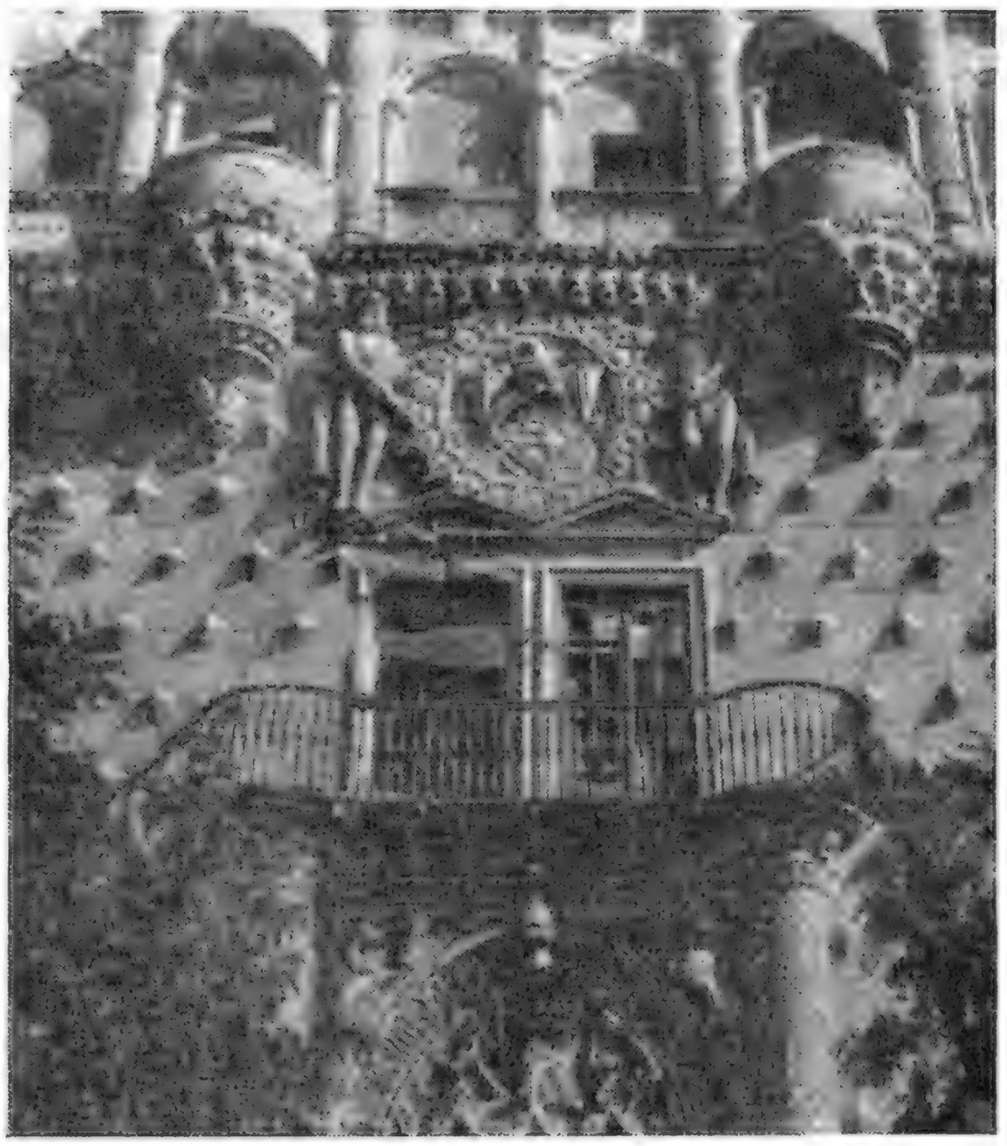
Необычайной сложностью отличается декоративная разработка окружающей патио двухъярусной галереи. Многолопастные арки, витые колонны, фестончатая обработка краев арок — все это также относится к традициям мавританского зодчества. В то же время в разработке аркады обращает на себя внимание новый прием заполнения надарочных полей сложной декоративной композицией, составленной из геральдических элементов.

В зданиях общественного назначения и в культовых зданиях конца XV и начала XVI вв. плановая основа оставалась прежней. Под влиянием новых художественных тенденций изменялся лишь облик зданий и декоративная отделка интерьеров. Большой популярностью начал пользоваться вынесенный на фасад мотив внутреннего убранства храма — резного экрана (ретабло), ограждающего запрестольное пространство. В разработке этого мотива испанские мастера с большой изобретательностью комбинировали мавританские и готические элементы, создавая своеобразные декоративные композиции.

К числу наиболее характерных примеров новых художественных тенденций в архитектуре относится коллехия Сан-Грегорио в Вальядолиде (1492 г.) Хуана Гуас и **Матиаса Карпинтера** (рис. 7). В основу плана была положена традиционная схема с внутренним двором, вокруг которого группируются все помещения коллехии. Новые веяния сказались главным образом в декоре фасада и патио.

В центре главного фасада на фоне гладких боковых стен выступает гигантский каменный щит, несомненно навеянный мотивом ретабло. Эта центральная часть фасада поражает ювелирной тонкостью декоративной обработки (приписываемой **Хилю де Силоэ**) и мастерством, с которым здесь спаяны воедино разнообразные декоративные элементы. Перспективный прием обрамления восходит к готической архитектуре. В то же время завершающая трехлопастная с фестончатой бахромой арка относится к числу излюбленных приемов мавританского зодчества. В верхней части фасада наряду с готическими статуями и завершением пилонов в виде пинаклей широко использованы геральдические элементы и по-новому трактованный растительный орнамент. Большая сложность и тонкость декора центра фасада коллехии Сан-Грегорио невольно вызывает ассоциации с





6. Гвадалахара. Дворец герцогов Инфантадо, 2-я половина XV в. Фасад, фрагменты двора и фасада

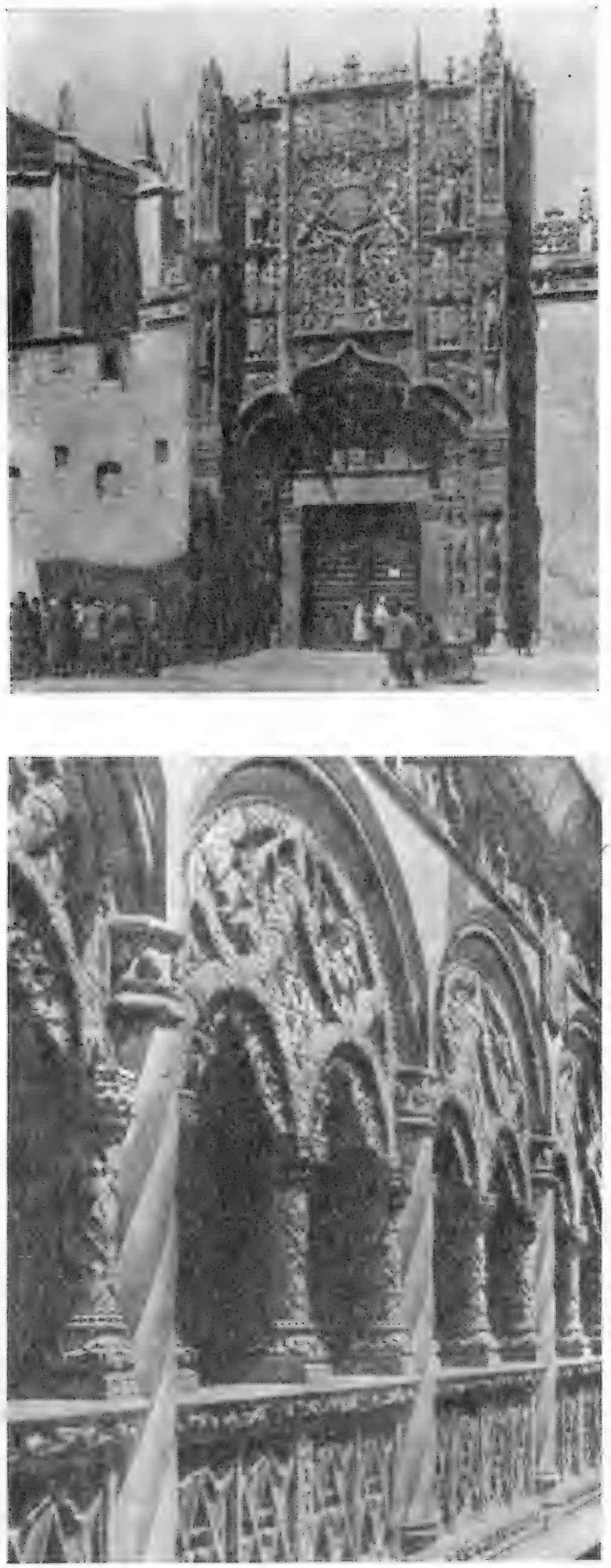
ювелирной обработкой драгоценных металлов.

Глубокое влияние местного мусульманского искусства не менее сильно проявилось в композиции внутреннего дворика коллехии.

В этом и аналогичных по характеру сооружениях нет еще и в помине переработки итальянских ордерных форм. Однако уже в конце XV в. появились здания, в которых начало сказываться влияние античности и построек современных итальянских мастеров. Первоначально очень поверхностное, это влияние проявлялось главным образом в декоре фасадов, не затрагивая привычных плановых и конструктивных схем. Одним из первых сооружений, в строительстве которого воплотились новые художественные тенденции, явилась коллехия Санта Крус в Вальядолиде (рис. 8). Постройка ее, начатая в 1487 г. **Хуаном де ла Риба** и **Педро Пулидо,** велась ими с соблюдением привычных готических конструктивных и композиционных приемов. Кардинал Мендоза, руководивший постройкой и увлекшийся новыми художественными идеями, в 1490 г. передал ее молодому сеговийскому мастеру **Лоренцо Васкесу.** Не имея уже возможности изменить плановую и конструктивную основы здания, Лоренцо Васкес ввел в композицию фасада новые декоративные мотивы, несомненно, навеянные творчеством мастеров расцветавшего в Италии искусства Ренессанса. Очень симптоматична и замена стрельчатых арок полуциркульными в трехъярусной галерее двора.

Сооружения переходного характера многочисленны в начале XVI в. В их композиции сочетаются ренессансные, готические и мавританские приемы. Для них характерно изобилие на фасадах тончайшей, почти ювелирной каменной резьбы.

Новые веяния затронули даже такого убежденного приверженца готической школы, как знаменитый испанский мастер того времени **Энрике де Эгас.** По поручению кардинала Мендозы им был выстроен (1504—1514 гг.) госпиталь Санта-Крус в Толедо (рис. 9). Здание имеет форму греческого равноконечного креста. В длинных помещениях, образующих концы креста, размещены палаты, перекрытые мавританскими деревянными наборными потолками. В угловых частях здания — открытые дворики для прогулок. В центре



7. Вальядолид. Коллехия Сан-Грегорио, закончена в 1492 г. Хуан Гуас и Матиас Карпинтер. Портал входа и фрагмент галереи двора

8. Вальядолид. Коллехия Санта Крус, начата в 1487 г., перестроена Лоренцо Васкесом (после 1490 г.). Главный фасад и галерея двора

всю высоту здания занимает часовня, перекрытая типичным мавританским сводом на перекрещивающихся арках.

На фасаде здания из ренессансных деталей составлена очень своеобразная композиция главного входа. Здесь есть полуколонны, раскрепованные антаблементы, канделябры, картуши и сложные архивольты. Несмотря на применение этих ренессансных элементов, композиция входа напоминает готические перспективные порталы. Полуколонны первого плана сильно выступают вперед. Фантастический декоративный ордер с тонкими колоннами-балясинами, переходящий над антаблементом в полукруглый архивольт того же сечения, образует второй план. Плоские резные обрамления дверного проема и скульптурного тимпана уводят глаз еще глубже в толщу стены. Для фасада толедского госпиталя характерно пренебрежение к тектонической логике ордерных элементов. Например, над антаблементом внешних полуколонн портала вырастает продолжение ствола колонны, который, изгибаясь по дуге архивольта с гибкостью пенькового каната, внезапно меняет направление и переходит в вертикаль, завершаясь обычной капителью и антаблементом.

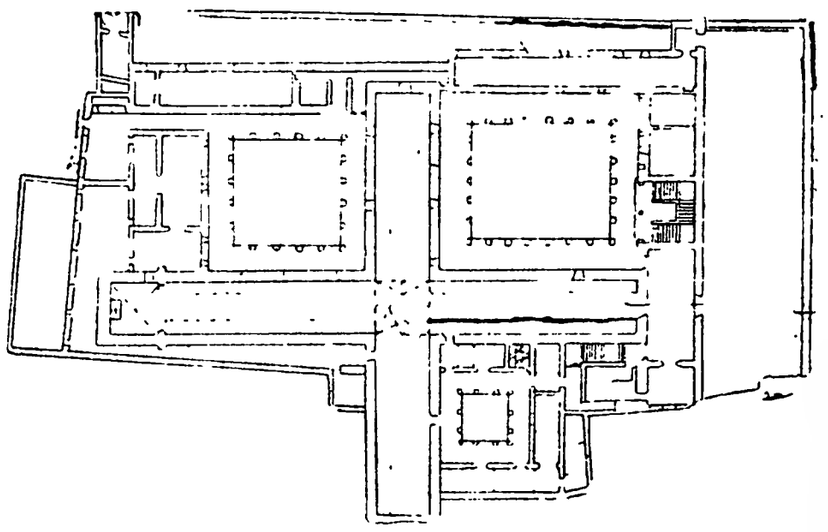
В Саламанке, древнем городе старой Кастилии, находится много ярких образцов платереско. Огромный дворец герцогов Монтеррей (рис. 10) был запроектирован в виде гигантского каре, окружающего внутренний двор. В проектировании дворца принимал участи **Родриго Хиль де Онтаньон** совместно с доминиканцем **Мартином** из Сант-Яго. Дворец был закончен в 1539 г. Угловые и средние башни составляют традиционную и характерную особенность объемной композиции.

Если бы дворец был выстроен полностью, он был бы одним из крупнейших зданий Испании. По недостатку средств была осуществлена только одна из сторон гигантского каре. Простой гладкий низ здания контрастирует с очень сложно разработанным верхним ярусом, образующим галерею, украшенную пилястрами и арочными проемами. Для усиления декоративного эффекта к венчающему дорическому карнизу, с четким ритмом вертикалей триглифов, добавлено обычное готическое завершение — крестерия — ограждение из резного камня, с геральдическими и растительными мотивами. И здесь сочетание различных элементов создает новые стилистические качества.

К числу наиболее ярких произведений платереско принадлежит здание Саламанкского университета (рис. 11) — одного из древнейших и знаменитейших университетов Европы, основанного в начале XIII в.

Дошедшее до нас здание строилось в эпоху католических королей и было закончено в 1529 г.

Все внутренние помещения университета

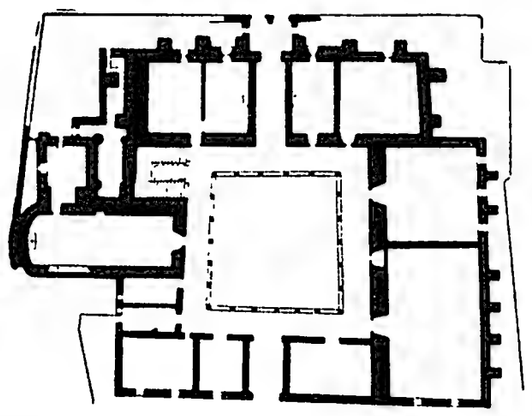


9. Толедо. Госпиталь Санта Крус, 1504—1514 гг. Энрико де Эгас. План и центральная часть фасада

сгруппированы вокруг обширного центрального двора. Учебные помещения соединяются между собой внутренними переходами и галереей, окружающей двор. В планировке здания нет еще ничего принципиально нового. Традиционны конструктивные приемы — кладка стен из естественного камня, крестовые своды, деревянные наборные потолки. Новое ярко проявилось лишь в композиции фасадов, особенно главного, выходящего на площадь перед старым и новым соборами Саламанки. На суровой стене, сложенной из грубо отесанных камней, с толстыми швами, центральный выступ над главным входом подобен драгоценному ретабло тончайшей работы. Система пилястр и горизонтальных членений образует здесь четкий каркас, составляющий ведущую тему композиции. Скульптурная орнаментика лишь заполняет панели этого каркаса. Автор старался внести в композицию фасада ясную логическую закономерность. Горизонтальные пояса, постепенно расширяясь, завершаются широким резным парапетом. Этому ритму соответствует развитие орнаментального рельефа. Сплошная мелкая почти ювелирная насечка нижних панелей, заметно укрупняясь в средней части, создает постепенный переход к крупной, разреженной резьбе завершения. В центральном ризалите Саламанкского университета ордер является уже основной темой, а все готические элементы — лишь дополнительными декоративными вариациями.

Репутацией города «платереско» Саламанка обязана также многим частным домам. К их числу относятся Каса де Салинас (рис. 12) с открытой верхней галереей, сильно напоминающей палаццо Монтеррей, и малый дворец Фонсека — так называемый Дом мертвых (рис. 13) с

10. Саламанка. Дворец герцогов Монтеррей, закончен в 1539 г. Родриго Хиль де Онтаньон и Мартин из Сант-Яго



11. Саламанка. Университет, закончен в 1529 г. План, центральная часть фасада, фрагмент портала

замечательной плоской резьбой, ренессансными наличниками окон и скульптурными бюстами в круглых медальонах (портретами умерших представителей этой знатной фамилии).

К числу лучших произведений платереско относится также университет в кастильском городе Алькала де Энарес, близ Мадрида (1540—1553 гг.), построенный Родриго Хиль де Онтаньон (рис. 14).

В Леоне — столице старинного испанского королевства — ярким произведением этого «ювелирного» стиля является монастырь Сан-Марко в окрестностях города (рис. 15). Строительство монастыря началось в 1514 г. На первой стадии в нем принимали участие Хуан де Орочко и Мартин Виллареаль. Окончание основных работ относится к 1549 г. В это же время в документах появляется имя Хуана де Бадахоз, который считается автором фасада. Монастырские помещения сгруппированы вокруг двух внутренних дворов. Справа к монастырю примыкает часовня. К заднему фасаду Хуаном де Бадахоз пристроено здание сакристии. В состав монастырского здания, помимо общих спален, входит трапезная и ряд вспомогательных и хозяйственных помещений. Обширная капелла имеет один неф, перекрытый крестовыми сводами. Длинный двухъярусный фасад монастырского корпуса расчленен пилястрами в первом этаже и колоннами — во втором.

Ордер трактован чисто декоративно — покрытые гротесками пилястры опираются на промежуточный поясок и по существу лишь прикреплены к стене. Тонкие, сильно орнаментированные колонны верхнего этажа почти перерезаны в нескольких местах глубокими перехватами. От системы антич-

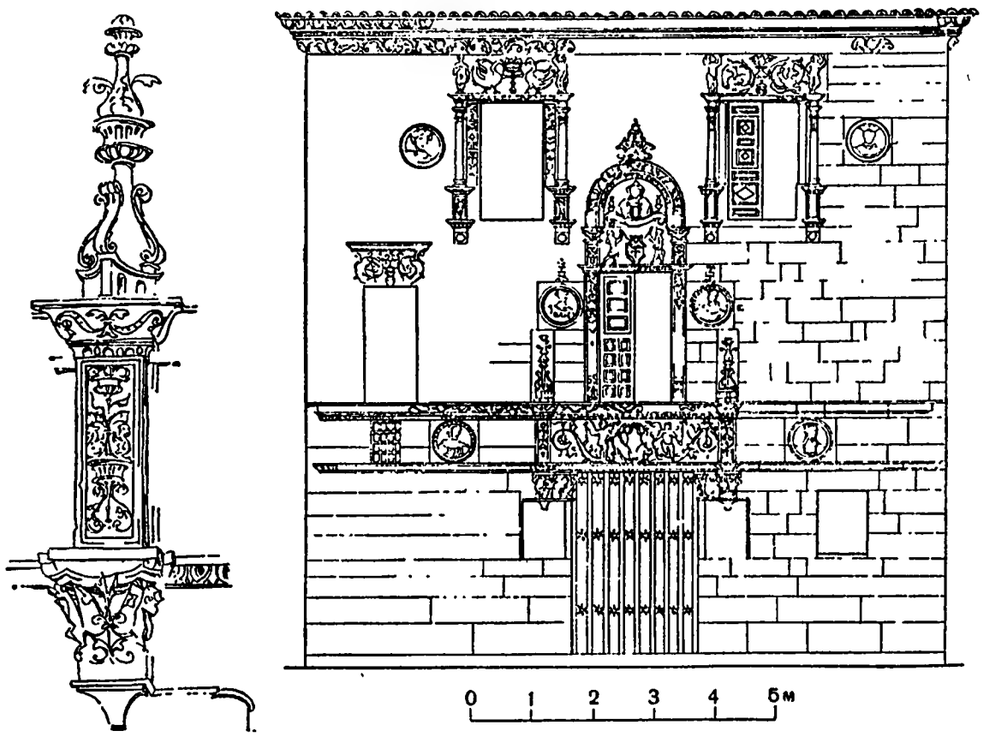
ного ордера осталась одна идея ритмических членений. Чисто изобразительная трактовка фасадной плоскости проведена очень последовательно. Раскреповка колонн, меняющийся рисунок капителей и консольные опоры пилястр показывают, что зодчий придавал этим элементам лишь декоративный смысл. Колонны, пилястры, филенки, раковины ниш, резной орнамент балюстрады, отдельные геральдические и скульптурные украшения сплошным ковром покрывают весь фасад. Вычурный фронтон в характере испанского барокко был возведен в начале XVIII в.

Очень характерные примеры взаимодействия новых художественных тенденций, сложившихся традиций и местных особенностей сохранились в Арагоне. Наиболее значительными из них являются здания биржи (рис. 16) и Аудиенсии (верховного суда) в Сарагоссе.

Основу плана здания биржи, законченной в 1551 г., составляет обширный зал для торговых сделок. Он разделен колоннами на три нефа, перекрытых крестовыми сводами. Зал, освещенный высоко расположенными окнами, имеет хорошие пропорции и производит впечатление почти церковной торжественности. В архитектуре интерьера отражается влияние различных художественных культур. Нервюрные своды сооружены в готических традициях, в то время как поддерживающие их опоры уже приняли форму колонн, увенчанных капителями с ионическими завитками. Над капителями пучки нервюр связаны декоративным поясом, скомпонованным из геральдических элементов. На высоте, примерно соответствующей пьедесталу, колонну охватывает декоративный пояс из масок и орнамента.

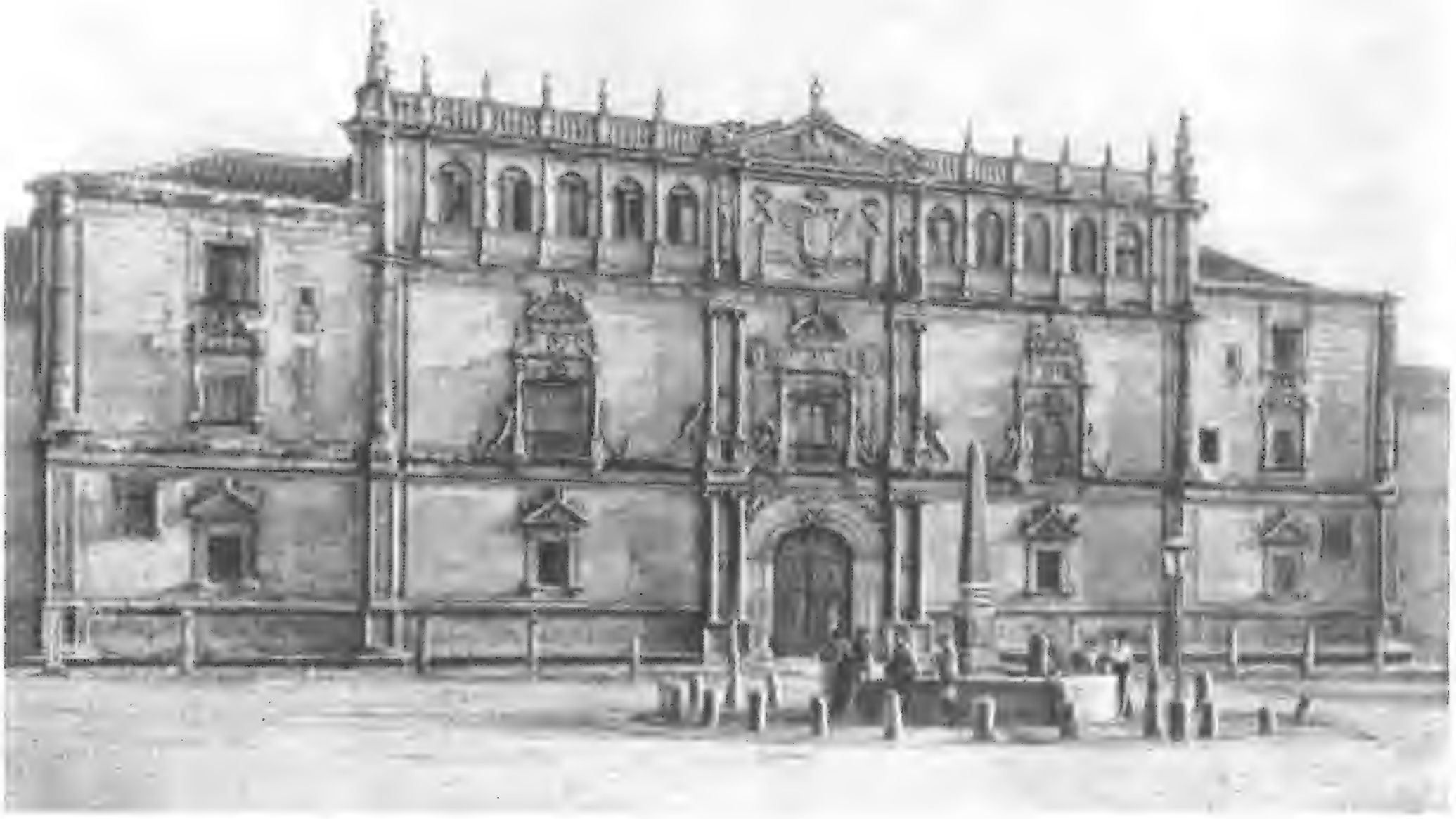
Верхний ярус здания завершен аркадой и пышным венчающим карнизом, близким по профилировке к карнизам итальянских ренессансных зданий. Аркада галереи выразительна и тектонична. Простыми, органичными и естественными для кирпичной конструкции средствами созданы красивые контрасты светотени на простом и несколько суровом фасаде. Архитектура биржи, сочетая разнородные элементы, обладает очень ярким местным колоритом.

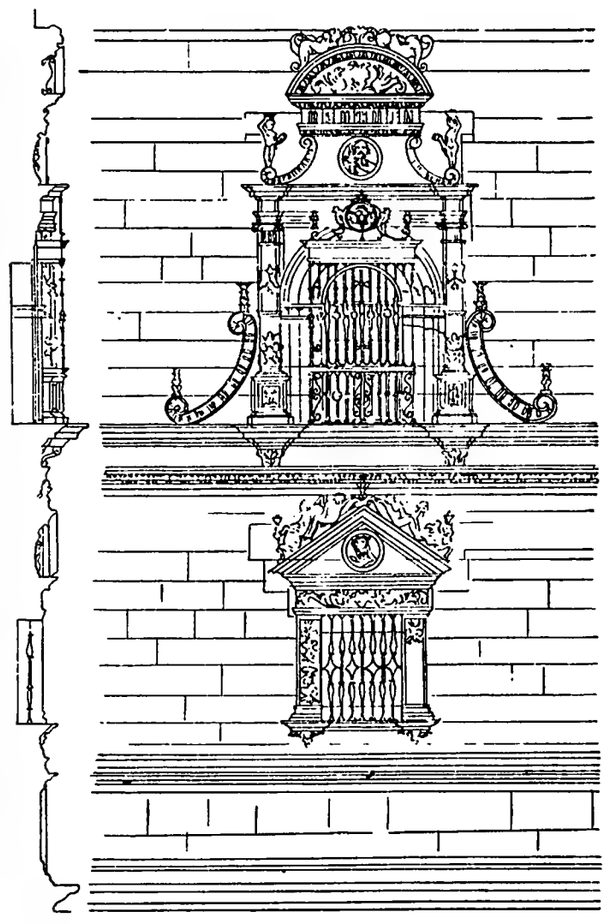
Не менее характерно для арагонского платереско и другое крупное здание Сарагоссы — Аудиенсия, бывший дворец герцогов Луна, построенный в середине XVI века архитектором **Туделийа.**



12. Саламанка. Дом Салинас

13. Саламанка. Дом де Лос Муэртос («Дом мертвых»)

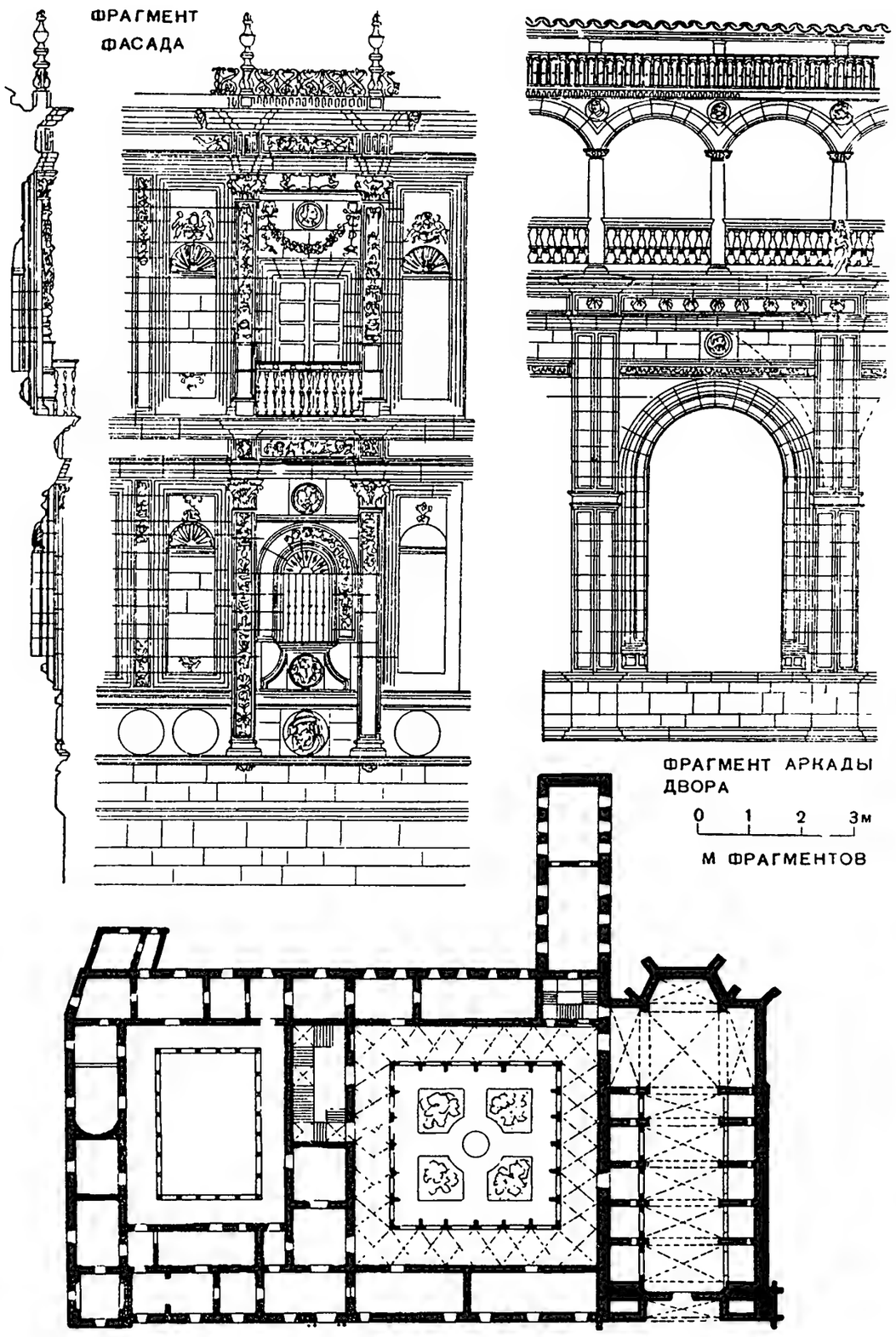




14. Алькала де Энарес. Университет, 1540—1553 гг. Родриго Хиль де Онтаньон. Фасад, дворик, окно

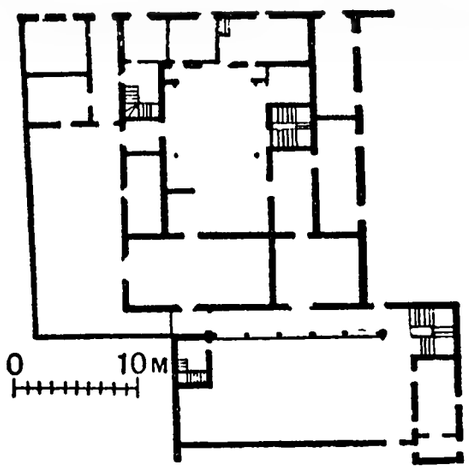
Яркий и своеобразный вариант испанского Возрождения сложился в южных провинциях Испании, в частности в крупных торговых центрах Андалусии, долгое время находившихся в тесном контакте с мавританской культурой.

Типичным примером андалузского дома зажиточного горожанина является Каса дель Шапис в Гранаде (рис. 17). Центральным ядром дома является скромное патио, вокруг которого группируются хозяйственные и жилые помещения. По



15. Леон. Монастырь Сан Марко, 1514—1549 гг. Хуан де Орочко, Мартин Виллареаль, Хуан де Бадахоз. План, центральная часть главного фасада, фрагменты фасада и двора

16. Сарагосса. Биржа. Фасад, интерьер, 1537—1551 гг.



17. Гранада. Каса дель Шапис, XVI в. Фрагмент дворика, план

трем сторонам патио проходит узкая галерея, поддерживаемая деревянными стойками, завершенными своеобразными капителями, поверх которых положены поддерживающие прогон подбалки с резными концами. Лестницы заключены по мавританской традиции в каменные стены.

В композиции интерьера воздействие новых форм, уже широко распространенных в монументальной архитектуре Гранады, еще почти не чувствуется. В форме капителей, завершающих стойки галереи патио, сказывается подражание мастера-мудехара виденному им в новых сооружениях дорическому ордеру. В остальном мастера и застройщики остались верны традициям народной архитектуры мудехаров и украсили интерьер лишь привычной резьбой деревянных кронштейнов над стойками галереи и концов стропил, мавританской плетенкой в тимпанах арок да небольшими вставками из поливных изразцов, оживляющих яркими пятнами беленые стены комнат.

Несмотря на стойкость мавританских композиционных и декоративных приемов, архитектура Севильи под влиянием новых идей быстро прогрессировала. Элементы мавританской архитектуры постепенно исчезали из работ мастеров платереско. Традиции мавританской художественной культуры сохраняются лишь в декоративной насыщенности зданий.

В середине XVI в. в Севилье было выстроено великолепное здание Аюнтаменто (городского совета, рис. 18), в котором очень наглядно проявились новые архитектурные приемы. Автору этого здания, архитектору и скульптору **Диего де Рианьо,** принадлежал проект и руководство первым периодом постройки (1527—1534 гг.). После его смерти руководство перешло к его ученикам — Арнао и Хуану Санхец. По проекту Рианьо были выполнены только первые два этажа одного из крыльев здания.

Плоскость стены заполнена сложной декорацией обрамления окон и резными лентами фризов, с мотивами гротесков, играющих путти и фантастических растений. Геральдические щиты и скульптурные медальоны еще больше усложняют декоративную композицию, скрывающую массивную кладку стены из крупных гладко отесанных каменных блоков. По трактовке ордера и насыщенности орнаментикой фасад севильского Аюнтаменто напоминает фасад монастыря Сан-Марко в Леоне. Однако здесь ордер сохраняет значение ведущей композиционной темы. Обрамление окон выполнено в более мелком масштабе и, несмотря на всю сложность и насыщенность, не мешает восприятию основного ритма колонн и пилястр.

Во всем многообразии архитектурных произведений, созданных в конце XV и начале XVI вв. в различных провинциях Испании, можно выявить некоторые общие черты. К наиболее существенным из них относятся: широкое применение приема объединения всех внутренних помещений жилых и гражданских зданий вокруг внутренних двориков; использование в конструкциях системы готических крестовых сво-

18. Севилья. Аюнтаменто (здание городского совета), начато в 1527 г. Диего де Рианьо. Фрагмент фасада

дов, мавританских деревянных потолков «артесонадо»; необычайное изобилие и изощренность орнаментации; умение испанских зодчих создать органический художественный сплав из различных стилистических элементов и, наконец, чисто декоративная трактовка ордера.

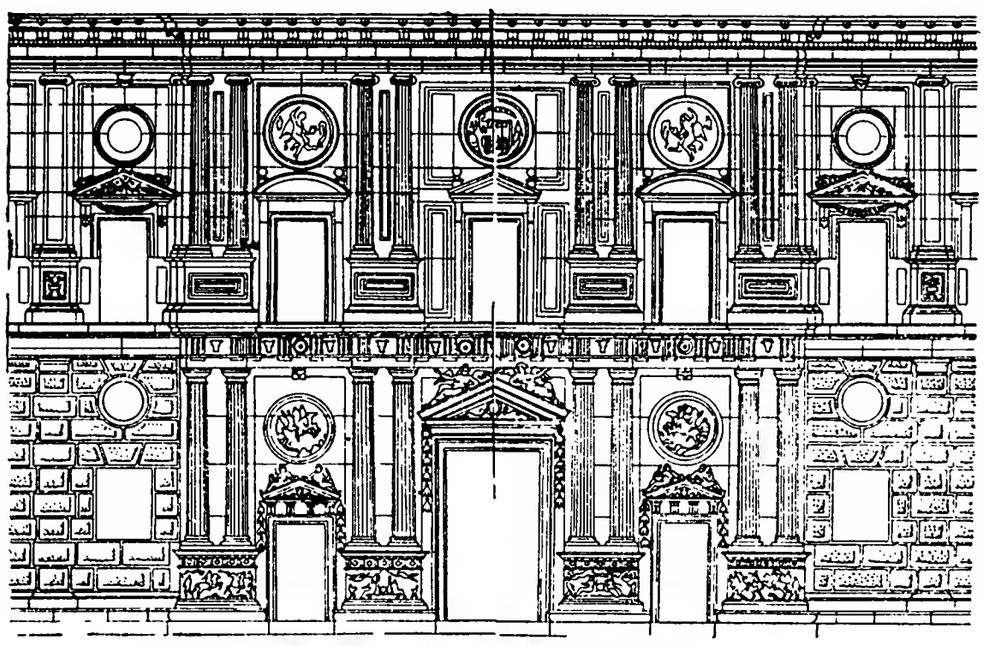
Все эти особенности определяют глубокое национальное своеобразие платереско — этого испанского варианта раннего Возрождения, по-разному развивавшегося в конце XV — начале XVI вв. в различных провинциях Испании.

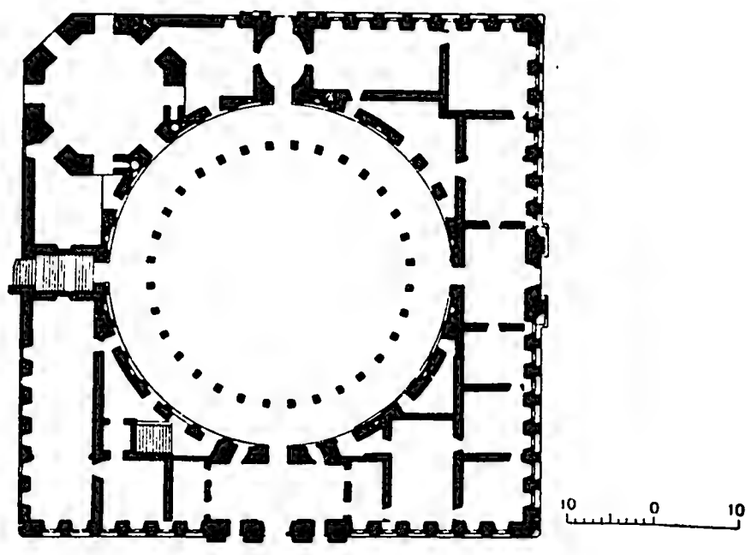
2. АРХИТЕКТУРА ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XVI — НАЧАЛА XVII вв.

Превращение Испании в мировую державу совпадает по времени с периодом расцвета платереско. Однако на рубеже первой и второй четвертей XVI в. в Испании появился ряд сооружений, свидетельствующих о новой стадии в развитии этого стиля.

Наиболее значительным из этих сооружений был дворец Карла V в Гранаде (рис. 19). Со времени завершения реконкисты знаменитый дворцовый комплекс арабских властителей — гранадская Альгамбра — стал излюбленной резиденцией испанских королей. Карл V, оценив красоту одного из наиболее живописных мест Испании, решил построить обширный и величественный дворец в непосредственной близости от Альгамбры. Проектирование дворца было поручено **Педро Мачуке** — живописцу и архитектору. Точные биографические данные о нем отсутствуют, известно лишь, что он в течение некоторого времени работал или учился в Риме. Постройкой дворца Мачука руководил до самой смерти. После него работу продолжал его сын Луис, умерший в 1572 г. Преемником последнего, в свою очередь, был **Хуан де Ареа.** Строительство дворца с длительными перерывами тянулось до 1635 г., затем работы были прекращены и постройка так и осталась незавершенной.

Дворец Карла V представляет собой квадратное в плане здание, внутри которого расположен круглый двор диаметром около 30 *м*. Главный вход находится на северо-западной стороне здания. В центре каждой из остальных сторон — дополнительные входы. Северо-восточный угол занят восьмиугольной в плане часовней. По периметру здания анфиладой расположены дворцовые помещения. Дворец Карла V вдвинут в комплекс старинного арабского дворца без





19. Гранада. Дворец Карла V, начат в 1526 г. Педро Мачука. Общий вид, фрагмент фасада, план 1-го этажа, портал входа, колоннада круглого двора

какой бы то ни было попытки превратить это соседство в единый художественный организм.

Композиция дворца была навеяна идеалами центрического сооружения, которые владели помыслами зодчих римской архитектурной школы со времен проекта собора св. Петра и Темпьетто Браманте. Парадный круглый двор — основное композиционное ядро всего сооружения. Он предназначался для турниров и поединков, для боя быков и вызывает ассоциации с ареной древнеримского цирка.

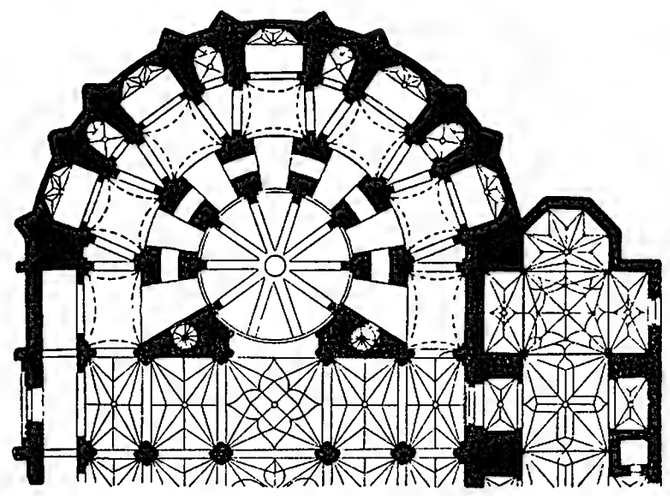
Фасады здания расчленены пилястрами на два яруса. Каменная кладка (за исключением порталов) подчеркнута рустовкой. Композиция центрального ризалита с порталом ближе к масштабам римской триумфальной арки, нежели к масштабам входа в жилое, пусть даже дворцовое, здание. Скульптурные рельефы на фасаде выполнены Николо да Корте, Хуаном де Ареа, Андреа де Окампо, Антонио де Леваль и др.

Фасады дворца, в которых последовательно развита тектоническая тема двухъярусного ордера, очень далеки от свободных живописных импровизаций платереско.

В произведении Мачуки объемно-пространственный замысел, членения фасада, разработка деталей и характер скульптурных украшений объединены в цельный художественный организм. Двухъярусной колоннаде внутреннего двора соответствует ритм двухъярусных пилястр на фасаде. Центральный ризалит не прерывает этого ритма, а, напротив, усложняет и обогащает его. На юго-западной стороне здания центральное звено украшено красивым мотивом тройного венецианского окна. Выделение центра усилено скульптурными барельефами. Их размещение подчиняется главной архитектурной теме двухъярусного ордера. Поэтому, несмотря на все свое богатство, скульптурный декор не конкурирует с архитектурными членениями. Углы здания подчеркнуты дополнительными колоннами.

Дворец Карла V отличается от построек платереско новизной планового приема, широким применением ордера, как целостной композиционной системы, и ясным пониманием его тектонического смысла, что характерно для зрелого стиля Возрождения.

Новые архитектурные тенденции отразились также и в культовом строительстве, например в композиции огромного собора Гранады (рис. 20). Строительство было начато на том месте, где во времена арабского владычества помещалась главная мечеть города. В 1506—1517 гг. на этом участке известным мастером платереско — Энрике де Эгас была сооружена часовня, предназначенная быть усыпальницей католических королей. Составление проекта собора и руководство постройкой были первоначально поручены тому же архитектору. В 1523 г. состоялась закладка фундаментов. Энрике де Эгас повторил в своем проекте плановую схему толедского,



20. Гранада. Собор, Диего де Силоэ. План и фрагмент алтарной части храма, нач. 1525 г.

собора — пять продольных нефов с трансептом, двойной деамбулаторий, охватывающий полукругом пространство алтаря, открытое в сторону трансепта. По истечении двух лет, в 1525 г., капитул собора решил отстранить Энрике де Эгас от руководства постройкой. Вместо него был приглашен бургосский архитектор **Диего де Силоэ** (сын знаменитого мастера платереско Хиля де Силоэ, автора королевской гробницы в церкви Мирафлорес).

21. Толедо. Госпиталь Сан Хуан Баутиста де Афуэро, начат в 1541 г. Бартоломео Бюстаманте. Дворик госпиталя

Изменения, внесенные в первоначальный проект новым руководителем работ, не так уж значительны, но очень симптоматичны для новых тенденций. Де Силоэ, не трогая разбивки столбов нефов, сосредоточил свое внимание на композиции алтарной части, создав в плане ротонду, с большим мастерством вписанную в схему деамбулатория. Это центральное ядро увенчано куполом. Средний пролет между несущими купол колоннами выделен по ширине и совпадает с осью арки, открытой в сторону трансепта. Даже при наличии уже выполненных фундаментов Диего де Силоэ удалось ввести в традиционную готическую схему храма характерную для Возрождения центричность. В остальном Силоэ ограничился изменением обработки столбов нефов. Столбы были им заменены пучком из четырех троекратно раскрепованных колонн коринфского ордера, с пьедесталом и антаблементом. Большая высота столбов заставила ввести над антаблементом дополнительный пучок плоских, коротких пилястр. Эти столбы поддерживают обычные крестовые своды со звездообразным расположением нервюр.

Диего де Силоэ умер в 1563 г. Строительство собора затянулось. Фасад был выполнен по проекту известного художника эпохи барокко Алонсо Кано. Полностью здание было закончено лишь в 1703 г.

Возрождению на новой основе композиционных приемов античной архитектуры в немалой степени способствовали теоретические сочинения, в частности книга Диего Сагреда «Сущность античной архитектуры», напечатанная в 1526 г., и работы крупного испанского зодчего Франсиско Вильяльпанда, переведшего также на испанский язык трактат Серлио.

Одним из наиболее зрелых произведений испанского Возрождения является госпиталь Сан Хуан Баутиста де Афуэро в Толедо (рис. 21), иначе называемый госпиталем Тавера, по имени его основателя, архиепископа Хуана де Тавера. Постройка госпиталя, начатая в 1541 г. по проекту **Бартоломео Бюстаманте,** затянулась до конца XVI в. После Бюстаманте, оставившего постройку в 1549 г., в строительстве принимал участие ряд зодчих. В сооружении госпитальной церкви, в частности, участвовал Хернан Гонсалес де Лара. Во второй половине XVI в. руководство строительством перешло к отцу и сыну Вергара.

По первоначальному плану все помещения больницы группировались вокруг четырех внутренних дворов. Преемники Бюста-

манте, изменив проект, ограничились только двумя патио. Общие палаты для больных вытянуты двумя обширными длинными залами вдоль одной из сторон прямоугольного участка, занятого больничным комплексом. С внутренней стороны к этим палатам примыкает узкий коридор. Отделения для тяжелых больных, аптека и комната для обслуживающего персонала размещены в другом продольном и поперечном корпусах. В центре всей композиции поставлена церковь, имеющая в плане форму удлиненного латинского креста и перекрытая в центре куполом. Церковь связана со всеми внутренними помещениями. Кроме того, открытая двухъярусная галерея соединяет ее с главным входом. Эта галерея рассекает внутреннее пространство передней половины госпитального комплекса на два сообщающихся друг с другом открытых дворика.

Гармоничные пропорции, чистота архитектурных форм и эффект ажурной галереи на фоне пространства смежных дворов позволяют патио госпиталя Тавера выдерживать сравнение с прославленными дворами Флоренции, Генуи и Рима.

Крупнейшим сооружением царствования Филиппа II был Эскориал (рис. 22—26) — дворец и монастырь, возведенный по повелению и при активном участии Филиппа II. После битвы при Сан-Квентино (1557 г.), закончившейся разгромом французских войск, Филипп II поклялся выстроить монастырь, посвященный святому Лаврентию, — испанцу по рождению. Впоследствии Филипп II несколько расширил первоначальный замысел и предпринял строительство гигантского комплекса, в котором монастырские помещения сочетались с гробницей монархов Габсбургской династии и с личной королевской резиденцией.

Исполнителем этого замысла и автором проекта стал архитектор, философ и математик **Хуан Баутиста де Толедо,** учившийся в Риме и Неаполе у прославленных мастеров итальянского Возрождения и участвовавший в постройке собора св. Петра в Риме под руководством Микеланджело. Этот талантливый испанский мастер был известен также сооружением укрепленного замка Сан-Эразмо и главным образом прокладкой в Неаполе новой улицы, пересекающей старые кварталы города. В 1559 г. Хуан Баутиста де Толедо по распоряжению Филиппа был вызван в Испанию. Здесь он работал на перестройке дворца Аранхуэс близ Мадрида. Ему принадлежит также сооружение церкви Эль-реаль де Мансанарес, сильно измененной позднейшими добавлениями.

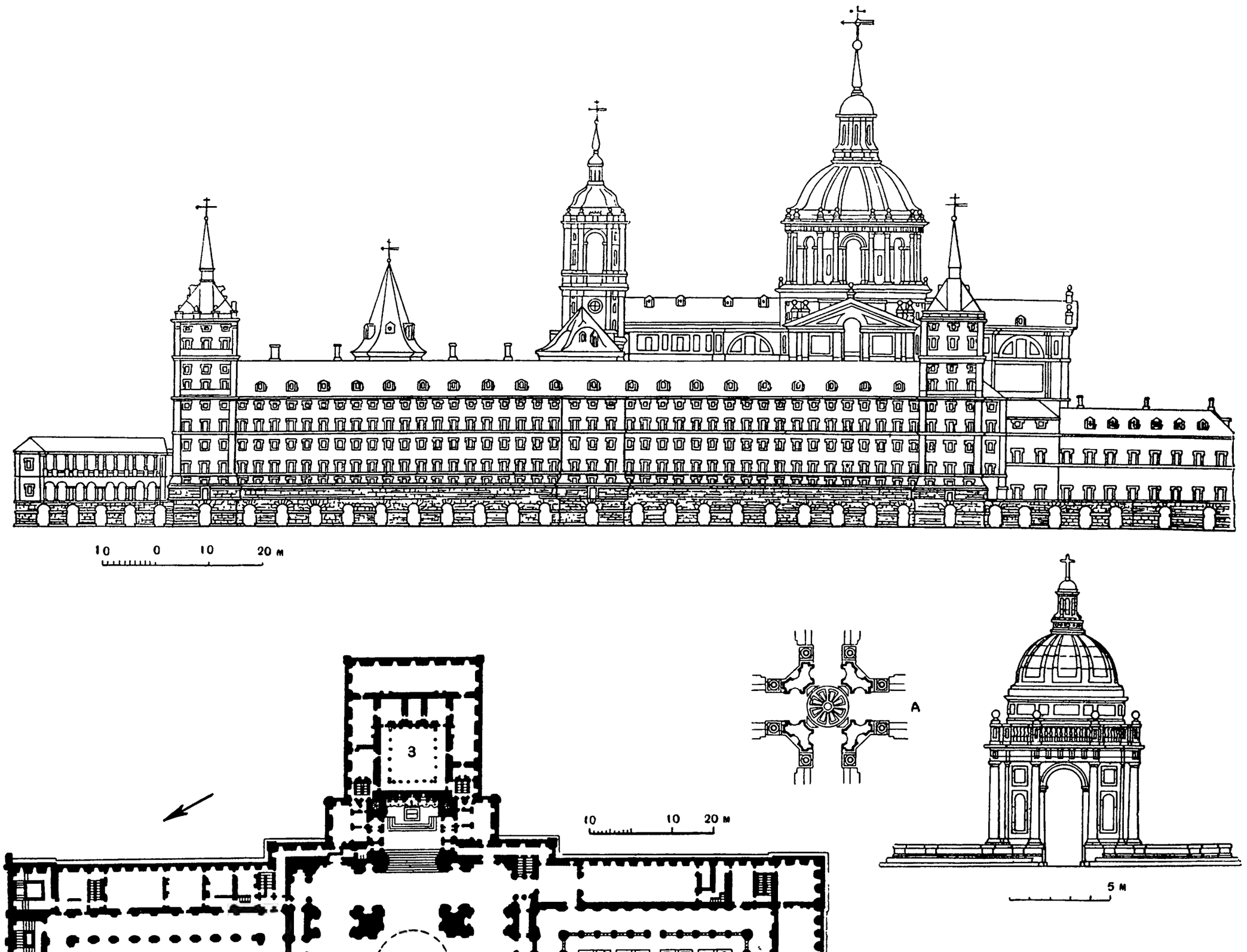
После долгих и тщательных поисков подходящего места для постройки здоровый климат, близость от Мадрида, обилие воды и строительного камня побудили комиссию остановить свой выбор на одном из участков Мадридского плоскогорья, у подножья южного склона горного хребта Сьерра Гуадаррама, вблизи селения Эль Эскориал (этим названием местность была обязана грудам шлака из старинных копей — по-испански el escoria).

Закладка первого камня сооружения, сопровождавшаяся торжественным церемониалом, состоялась в апреле 1563 г., а в мае 1567 г. Хуан Баутиста де Толедо умер. Его преемником был назначен **Хуан де Эррера,** которому удалось целиком построить одно из величайших сооружений Испании.

В разработке грандиозного архитектурного комплекса Эррера отошел от привычных и в совершенстве освоенных испанскими строителями готических и мавританских конструкций. В Эскориале решительно и последовательно применена новая система перекрытий — цилиндрические своды на полукруглых подпружных арках и сферический купол (в храме), покоящийся на пандативах.

Строительство Эскориала в основном было окончено в 1584 г.

Генеральный план Эскориала очень прост и компактен (рис. 22). С запада и юга к нему примыкают обширные, выложенные гранитными плитами площади, окаймленные невысокими каменными парапетами, кроме того, с южной и восточной сторон Эскориала разбиты парки. Весь сложный комплекс дворца-монастыря вписан в огромный прямоугольник (206 × × 161 *м*) с выступом на восточной стороне, где расположены королевские апартаменты. Апартаменты короля, храм и центральный двор размещены по главной оси сооружения. Храм является центром всей объемно-пространственной композиции (рис. 23). Его ориентация с запада на восток определяет положение главной оси и главного входа всего сооружения. Поперечная ось с севера на юг членит весь план на отдельные части. В юго-западном и северо-западном углах они дополнительно расчленены



22. Эскориал. Дворец-монастырь. Юго-западный фасад, план, храм евангелистов, восточный фасад дворика королей

23. Эскориал. Дворец-монастырь, 1563—1584 гг. Хуан Баутиста де Толедо и Хуан де Эррера

крестообразными в плане корпусами, образующими небольшие квадратные дворики. В правой, юго-западной части находятся помещения монастыря, в левой и северо-западной — помещения коллехии и семинарии.

К востоку от поперечной оси справа от собора находится большой внутренний двор, окруженный галереей, объединяющей помещения сакристии и залов капитула, слева — помещения для королевской свиты.

Главный вход на западной стороне здания ведет в открытый центральный двор — так называемый дворик королей (patio de los Reyes). Из-под затемненных сводов открытого входного вестибюля раскрывается вид на главный фасад собора. Боковые стены, ограничивающие внутреннее пространство двора, очень просты — спокойный ритм плоских двухъярусных пилястр ведет глаз зрителя в глубь двора, к выразительному и монументальному фасаду собора. Дорические колонны тяжелого портика завершены высокими постаментами (с фигурами древнеиудейских царей).

Нефы храма, перекрытые цилиндрическими сводами, образуют форму греческого равноконечного креста. На оси среднего нефа размещена главная капелла, пол которой значительно приподнят над общим уровнем пола храма. Четыре столба средокрестия несут барабан купола. Переход от квадрата к кругу выполнен при помощи парусов. Сферический свод со слегка повы-

24. Эскориал. Дворец-монастырь. Южный фасад

шенной стрелой подъема увенчан фонарем.

Узкая обходная галерея опоясывает храм по периметру наружных стен. Она

25. Эскориал. Дворец-монастырь. Дворик королей

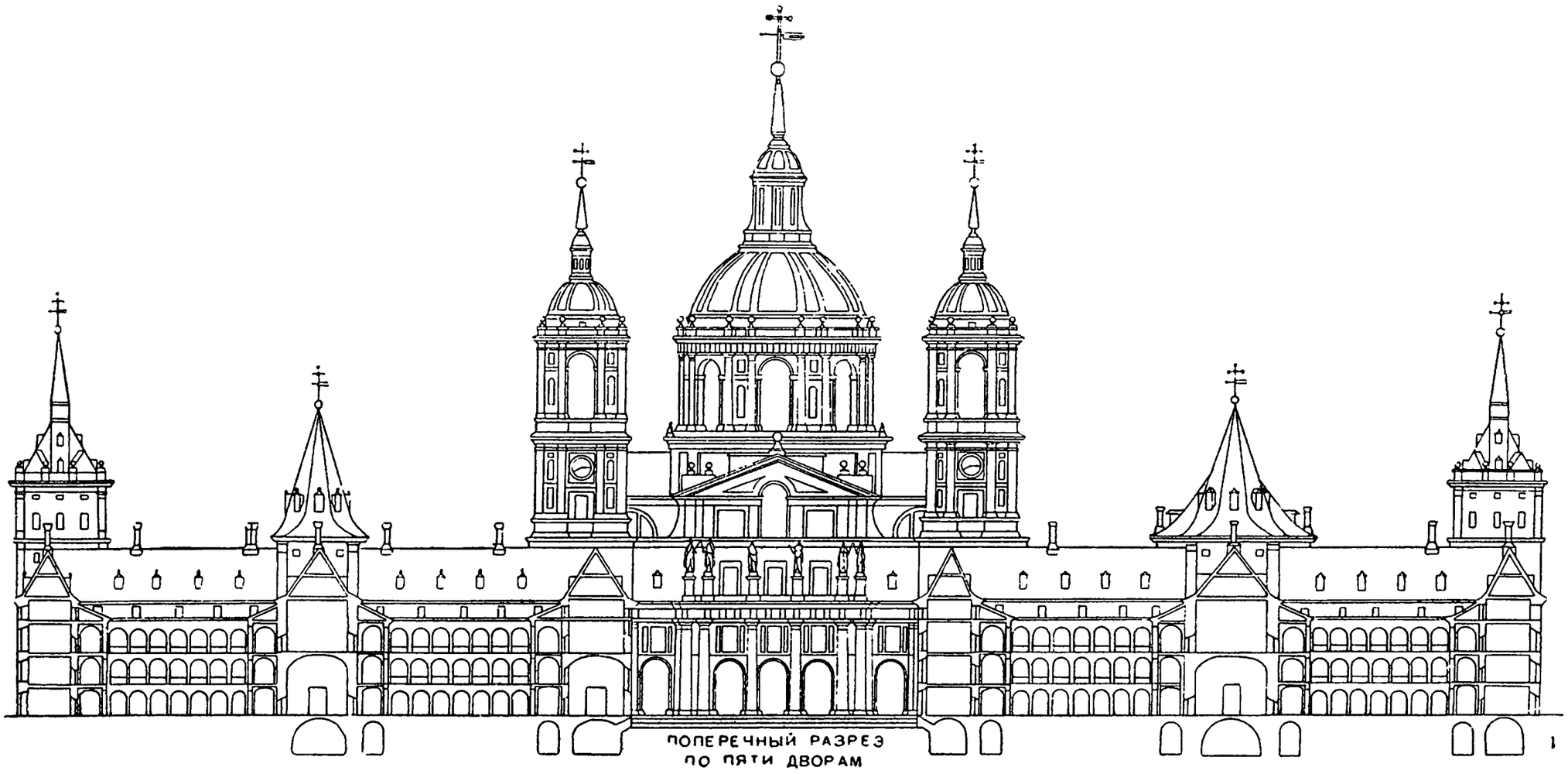
примыкает к главной капелле и непосредственно связана с помещениями дворца. Пользуясь ею, король в сопровождении высших чинов ордена и приближенных мог присутствовать в любой части храма, не смешиваясь с толпой богомольцев.

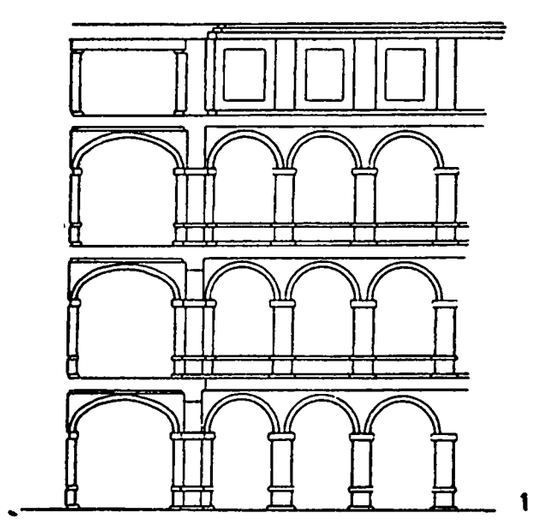
У наружной стены правого бокового нефа устроены две лестницы — одна наверх, в апартаменты короля, другая — вниз, в фамильный склеп — октогональное помещение под главной капеллой, в котором в стенных нишах стоят мраморные саркофаги.

Помимо собора, наиболее интересной частью архитектурного комплекса Эскориала является большой квадратный дворклуатр справа от храма, со всех четырех сторон огражденный двухъярусной галереей. В центре двора, засаженного подстриженной зеленью, стоит маленький храм. Внешнее очертание его стен образует октогон, внутреннее пространство в плане образует равноконечный крест. Направление ветвей креста подчеркивают расположенные по диагонали бассейны. На четырех фасадах храма — портики строгого дорического ордера. Промежуточные плоскости обработаны нишами, в которых стоят фигуры евангелистов, изваянные из белого генуэзского мрамора Хуаном Батиста Монегро. Храм увенчан сферическим куполом, на котором плоским рельефом выделены ребра и панели. В архитектурном образе храма и в его масштабности сказалось влияние Темпьетто Браманте. Однако в усложненности деталей и профилировки, в сложных раскреповках фасадов, в очертаниях силуэта завершающей башенки и сложности его пространственной композиции заметны новые барочные тенденции.

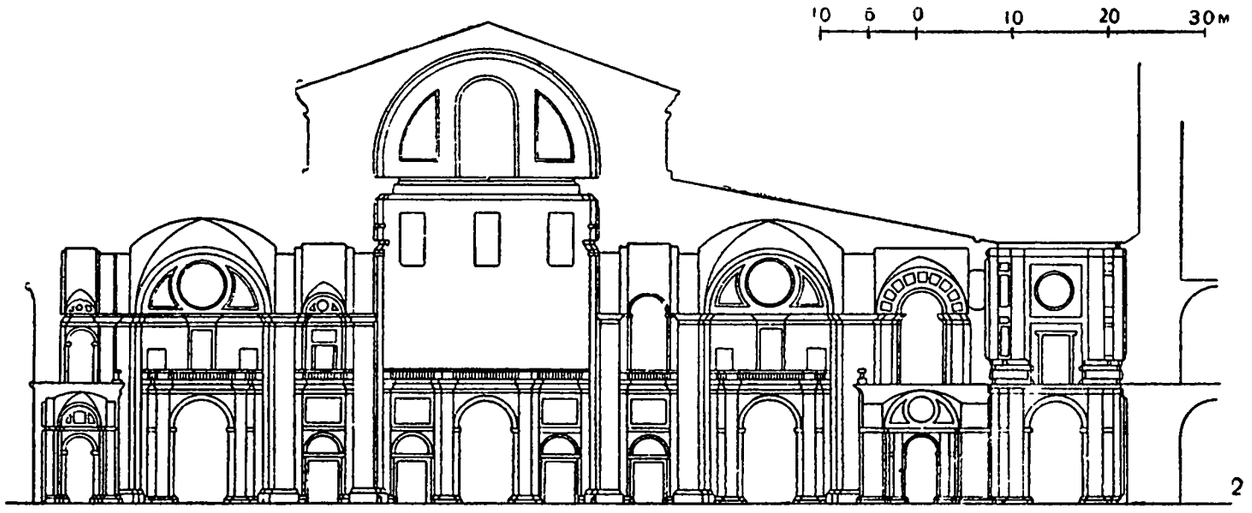
Общая экспозиция Эскориала отличается ясностью, четкостью плановой схемы, постепенным нарастанием силуэта к центру, мощной пластикой и уверенным господством величественного купола собора над всем сложным комплексом дворца-монастыря.

Эскориал поражает своим грандиозным масштабом даже на фоне мощных отрогов Сьерра Гуадаррамы. Впечатление величия и мощи создается огромными размерами сооружения, лаконизмом членений и сопоставлением крупных и мелких форм. Своеобразие общего облика Эскориала усиливают его высокие шиферные крыши — отзвук фландрских строительных приемов.

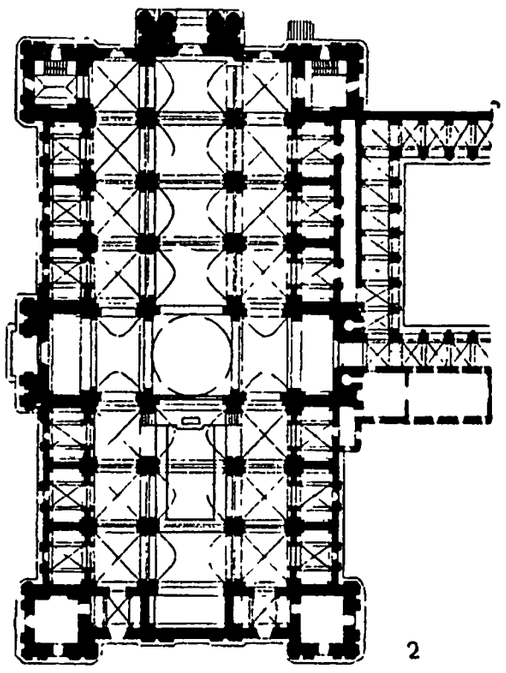


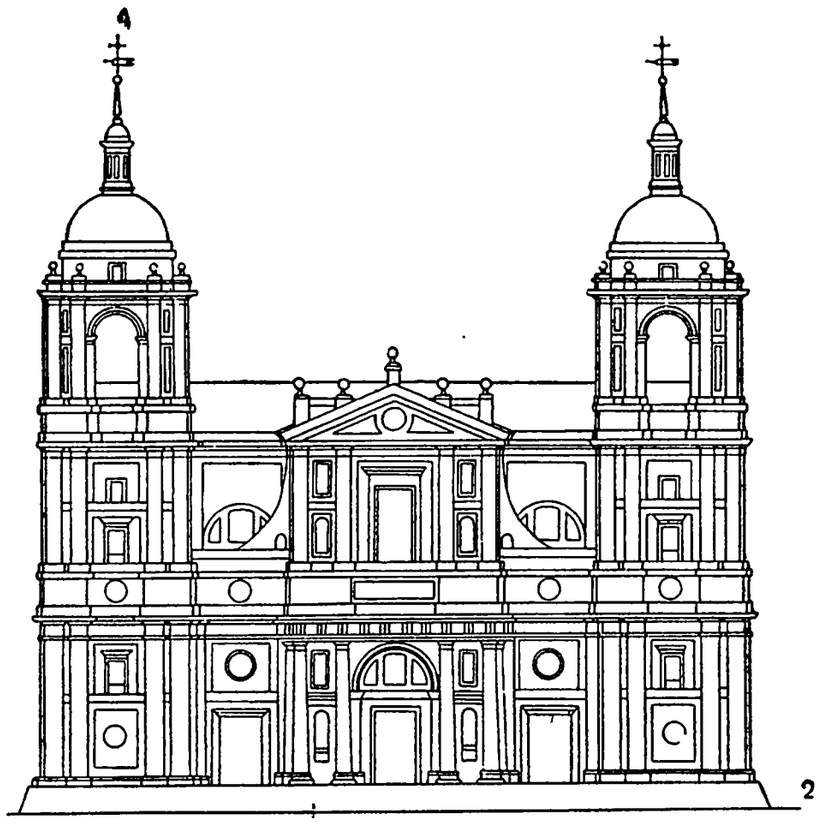


ФРАГМЕНТ ОДНОГО
ИЗ ДВОРИКОВ

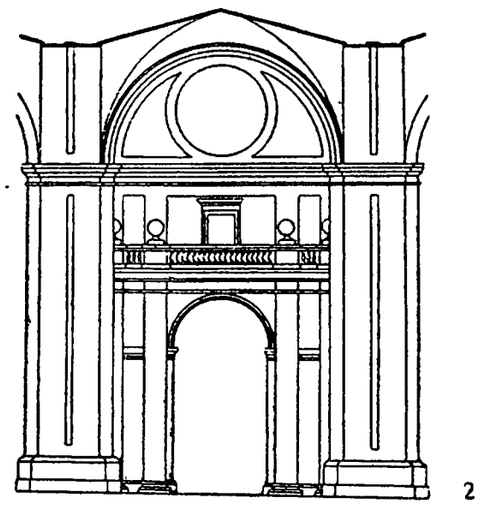


РАЗРЕЗ ПО БАЗИЛИКЕ



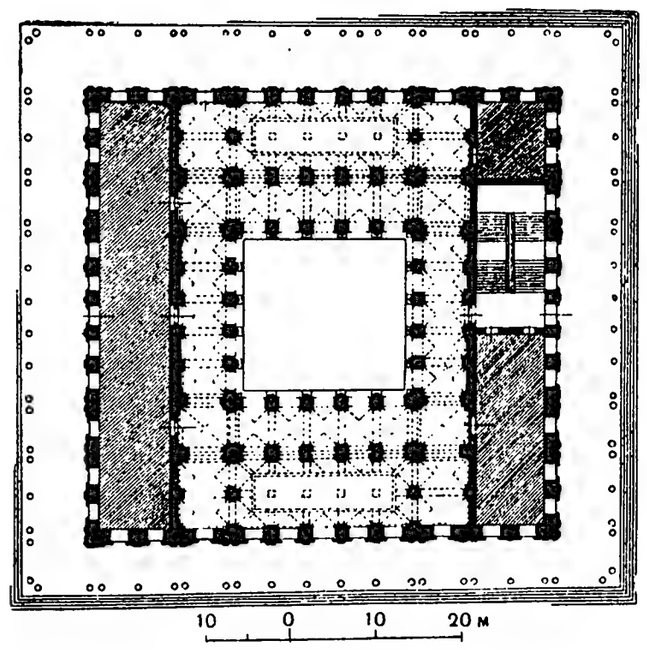


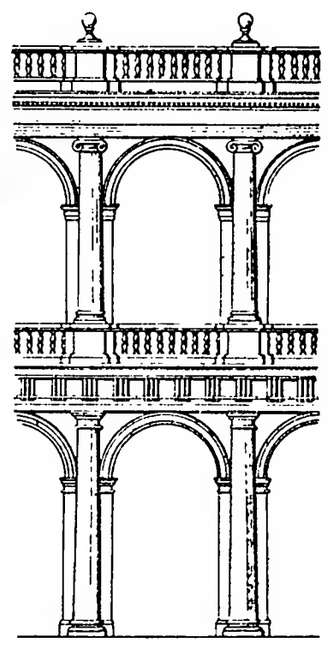
ФРАГМЕНТ ИНТЕРЬЕРА



26. *1* — Эскориал. Дворец-монастырь; *2* — Вальядолид. Собор. Проект Хуана де Эрреры

Многие элементы в композиции Эскориала предвосхищают эпоху барокко. Несмотря на аскетизм архитектуры этого сооружения, ее роднит с произведениями барокко динамичность силуэта с нарастанием масс к центру и резким смещением главного композиционного ядра — большого собора — с геометрического центра и, кроме того, характер башен, центральный портик, напоминающий фасад церкви Иль Джезу в





27. Севильья. Биржа, 1583—1598 гг. Хуан де Эррера. Общий вид, план, фрагмент галереи двора, двор

Риме, разработка храма Евангелистов и т. д. Образ Эскориала далек от спокойствия, ясности и оптимистичности, свойственных произведениям Возрождения.

Архитектурная деятельность Эрреры, связанная в подавляющем большинстве случаев с выполнением заказов королевского двора, протекала главным образом в Кастилии. Эррера является автором проекта биржи в Севилье, 1583—1598 гг. (рис. 27). Эррера создал в этом городе оживленной морской торговли, удаленном от влияния королевского двора, реалистическое и жизнеутверждающее произведение, созвучное гуманистической культуре зрелого Возрождения. Составив проект, Эррера передал его осуществление Хуану де Минхарес.

Центральным ядром квадратного в плане здания биржи является открытый внутренний двор. Его аркады имеют два яруса полуколонн — дорических внизу, ионических вверху. Хорошие пропорции двора и членений галереи, сочные, тонко прорисованные профили ордеров и арок делают двор биржи в Севилье одним из лучших произведений зрелого Возрождения в Испании.

Вокруг Эрреры возникла целая плеяда учеников и последователей, пользовавшихся поддержкой не только двора, но и близкой ко двору влиятельной аристократии. Многие частные дворцы, ратуши и церкви того времени с их гладкими суровыми стенами, расчлененными вертикалями плоских пилястр, с крытыми шифером башнями, увенчанными высокими пирамидальными шпилями, носят на себе явственные следы воздействия архитектуры Эскориала.

Не только влияние Эскориала лежит в основе глубокого изменения характера испанской архитектуры во второй половине XVI в. Декоративное изобилие платереско не соответствовало подчеркнутой религиозности и чопорному этикету, которые широко распространились в среде испанской аристократии (особенно кастильской). Архитекторы того периода усиленно искали новых средств выразительности, новых композиционных приемов, более строгих и сдержанных форм. Величавая строгость античной архитектуры, закономерность ее композиционных построений представлялись теперь наиболее созвучными новым идеологическим требованиям. Среди архитекторов проявлялся усиленный интерес не только к изучению римских сооружений, но и к теоретическим основам античной архитектуры.

28. Эскориал. Галерея выздоравливающих. Франсиско де Мора

На смену непринужденной живописности и орнаментальной импровизации приходят новые художественные идеалы — строгость симметричных построений, выразительность больших стенных массивов, тектоничность ордера. Постепенно начинает устанавливаться система архитектурных канонов. В творчестве, прежде столь непосредственном, появился налет академичности. Изменился и характер конструкции. Нервюрные крестовые своды были вытеснены цилиндрическими, исчезли мавританские перекрытия на перекрещивающихся арках, мавританские наборные деревянные потолки сменились балочными. Все это стало характерными особенностями последней фазы развития испанского Возрождения.

К числу лучших произведений школы Эрреры относятся так называемая галерея для выздоравливающих, построенная вблизи Эскориала **Франсиско де Мора** (рис. 28), и госпиталь в Мединеделькампо, построенный Хуаном де Толоза.

В архитектуре галереи для выздоравливающих Франсиско де Мора удалось преодолеть влияние Эскориала. Приветливый и ясный облик, навеянный художественными идеалами Высокого Возрождения, резко контрастирует с угрюмым аскетизмом дворца-монастыря. Небольшое сооружение отличается высоким мастерством и подлинным артистизмом.

Центральным ядром госпиталя в Медине дель Кампо служит открытый двор, окруженный двухъярусной аркадой. К двум смежным его сторонам прилегают палаты; в остальных двух корпусах — подсобные помещения, комнаты обслуживающего персонала и церковь. Главный фасад подкупает простотой, выразительностью и хорошими пропорциями. Асимметричный план сочетается со строго симметричным фасадом.

Антонио де Сегура, участник строительства Эскориала, руководивший работами в Аранхуэсе и с 1591 г. — постройкой Алькасара в Мадриде, Хуан де Ареа и Мартин Вергара, пользовавшиеся большой популярностью в Толедо и Саламанке, Гаспар Ордоньес, Диего де Алькантара, Бартоломео Руис и ряд других мастеров дополняли группу последователей Эрреры, сильную не столько выдающимися талантами, сколько общностью художественных принципов.

Школа Эрреры была ведущим архитектурным направлением второй половины XVI в. Однако в южных провинциях, в частности в Андалусии, продолжали жить некоторые традиции мавританской архитектуры и платереско.

Развитие архитектуры Возрождения в Испании шло своими путями, связанными с историческим и социально-экономическим развитием страны. Разобщенность испанских провинций и влияние традиций народного зодчества обусловили региональное многообразие архитектуры раннего Возрождения и породили особую его разновидность, не имеющую аналогий в других странах, архитектуру платереско с ее свободными и живописными композиционными приемами и необычайной декоративной насыщенностью. Платереско — наиболее яркая и самобытная фаза развития испанского Возрождения. Следующий период — зрелое Возрождение, хотя и имеет ряд первоклассных сооружений, сопровождался утратой национального своеобразия. Поздняя стадия протекала в крайне неблагоприятной для гуманистической культуры обстановке, что и определило ограниченность круга сооружений конца XVI в., которые можно безоговорочно отнести к произведениям Возрождения.

ГЛАВА III

АРХИТЕКТУРА ПОРТУГАЛИИ

Перед Алькантарой, предместьем Лиссабона, на скале, обрывающейся в реку, стоит сторожевая башня (рис. 1, 2). Она поражает не только монументальностью, необычностью общей композиции, но разнообразием форм, фантастичностью своих деталей. Готические зубцы украшены крестами рыцарского «ордена Христа». Под ними — почти итальянская ренессансная лоджия. Круглые угловые башенки увенчаны куполами невиданной в Европе формы, будто снятыми с индийских храмов. Вместо карнизов каменные морские канаты перетягивают этажи большой башни и шестиугольной террасы, вдающейся в самую реку. Среди других деталей особенно необычен каменный носорог, поддерживающий одну из малых угловых башен.

Белемская башня св. Винсента (названная так по расположенному рядом городку) была выстроена в начале XVI в. при короле Мануэле. Ее автор — Франсишку ди Арруда (умер в 1547 г.). Запирая устье Тахо, башня защищала столицу Португалии от морских разбойников — африканских корсаров и европейских пиратов.

Эпоха Возрождения началась в Португалии еще до Мануэля. Человеком нового времени был младший сын короля Жуана I (1385—1433 гг.) инфант Энрике-мореплаватель (умер в 1460 г.). Именно при нем «рамки старого orbis terrarum были разбиты» (Энгельс). Ежегодно отплывали для открытия новых земель снаряженные им корабли. Было исследовано западное побережье Африки и открыт ряд островов. В последующие годы морские экспедиции не прекращались. В 1486 г. Диас открыл мыс Доброй Надежды, а в 1497 г. Васко да Гама огибает Африку и достигает морским путем берегов Индии. Португальское владычество утверждается до Цейлона и Молуккских островов. Тогда же завязываются торговые отношения с Китаем, начинается исследование восточного побережья Африки. Наконец Кабраль открывает Бразилию. Из Африки, из Азии, из Америки текут в Португалию несметные богатства. В одном из сочинений гуманист Гарсиа да Резенде пишет, что «Португалия в эти годы стала самым богатым из христианских государств». Но она стала и одним из самых культурных государств Европы. Именно в это время жил и творил величайший поэт Португалии Камоэнс. Мануэль Счастливый (1495—1521 гг.) покровительствовал гуманистам. Лучшие европейские ученые были приглашены в университет Коимбры.

Главной же страстью Мануэля было строительство. Автор хроники его царствования отводит целую главу на перечисление дворцов, монастырей, церквей, крепостей и других зданий, построенных и перестроенных королем в Португалии и во вновь завоеванных странах.

Был создан исключительно своеобразный архитектурный стиль «мануэлино» (названный так по имени короля), отличавшийся пышным богатством причудливого декора, на характере которого сказались традиционные связи португальского народа с морем (раковины и другие мотивы морской фауны и флоры, корабельные канаты и пр.). Современный испанскому платереско этот новый стиль мануэлино также сохранил черты готики (планы зданий, некоторые формы). Как и платереско,

1. Белемская башня св. Винсента близ Лиссабона, 1515—1520 гг. Франсишку ди Арруда

он испытывал арабское влияние — португальского мориско и даже испанского мудехар (следует вспомнить дворец в Гвадалахаре). Мануэлевские зодчие обращаются с архитектурными формами так же вольно, как мастера платереско, но их фантазия еще богаче, впечатления, питающие их творчество, разнообразнее и экзотичнее. Наконец, в мануэлевский стиль, как и в платереско, проникают исподволь формы итальянского ренессанса.

В тихой долине, среди виноградников и поросших соснами холмов, расположен монастырь Богоматери Победы (рис. 4, 5), или коротко Баталья, заложенный в память битвы, где при Аджубарроте 14 августа 1385 г. португальцы разбили вторгшихся в страну испанцев.

В готическом монастыре[1] архитекторы короля Мануэля Бойтак (умер в 1516 г.) и Матвиш Фернандиш (умер в 1515 г.) создали, используя старое восьмигранное основание, роскошную, но так и оставшуюся незаконченной капеллу — Капельяс Имперфейтас (отсюда и ее название). С внутренней стороны капеллы арка портала окаймлена тонким кружевом резьбы из слоновой кости. Примененное как мотив орнамента, поднимается повторенное 200 раз в венке из плюща загадочное слово (Tamazerei), лишь недавно расшифрованное как сокращение девиза короля Дуарте, который можно перевести: «Верен до гроба». Над нишами, предназначенными

[1] См. о нем в IV томе этого издания.

для гробниц королей, изображены эмблемы: пеликан — Жуана II, мельничное колесо — короля Аффонсо V и др. Выше — карниз, отделанный с ювелирной тонкостью, а на нем столбы незавершенных верхних арок. Увенчанные короной инициалы короля Мануэля обрамляют, повторяясь много раз, окаменевший сказочный лес, где причудливыми узорами сплелись ветви фантастических деревьев, а у корней их скрученных стволов, перехваченных кольцами, расцвели странные цветы. Это не готика с ее строгими вертикалями, а нечто совершенно новое, невиданное.

Рука смелых новаторов угадывается и во дворе монастыря Баталья. Стрельчатые арки галереи, обходившей монастырский двор, в верхней их половине закрыты выточенной из белого мрамора ажурной решеткой, которая опирается на резные столбики, покрытые поднимающимся спиралью орнаментом. Сквозные узоры мраморной резьбы, журчание фонтана вносят восточную ноту в строгость готического монастыря.

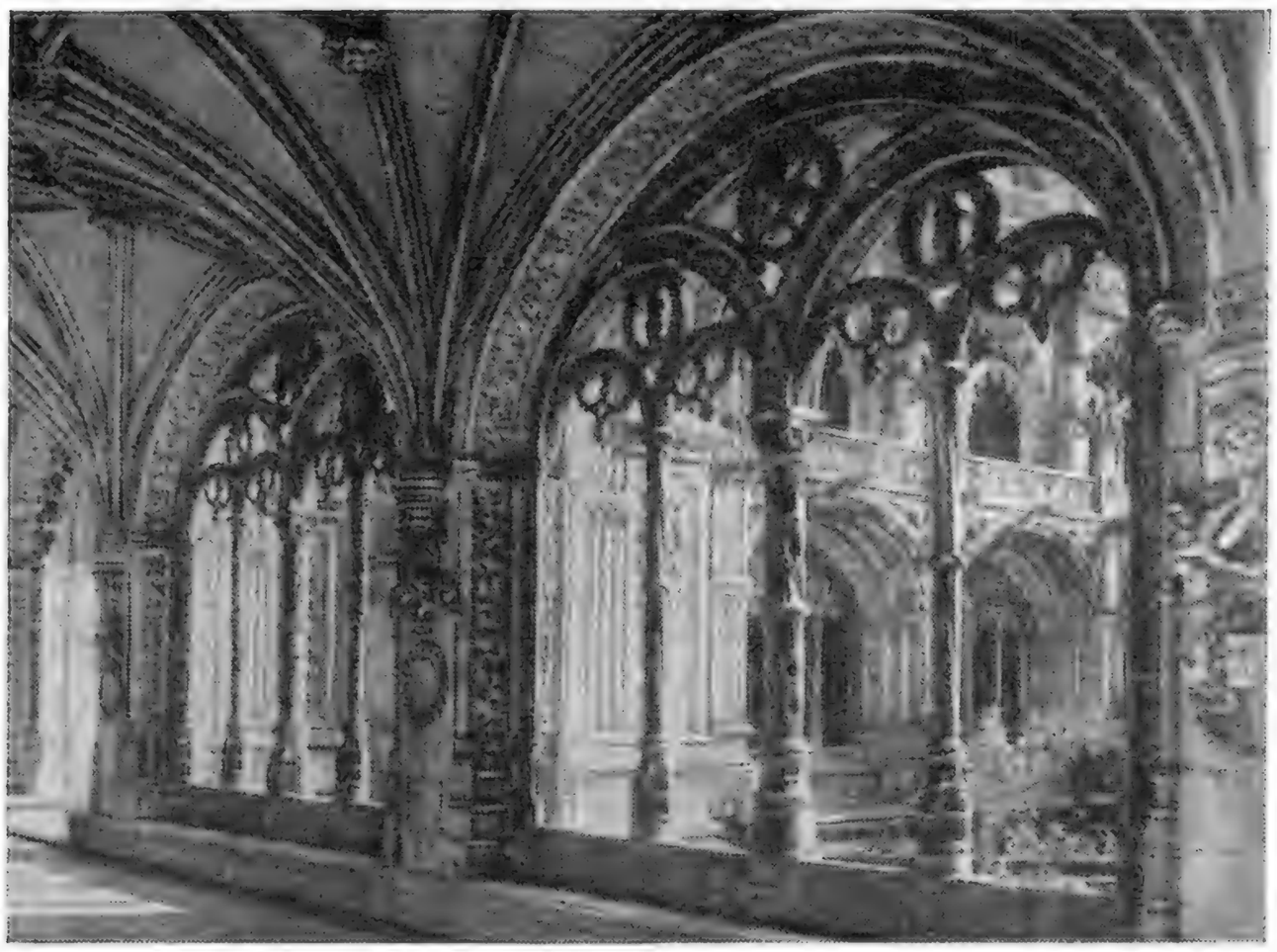
Над небольшим городом Томар, в стороне от дороги, ведущей из Лиссабона в Порто, расположен древний монастырь ордена тамплиеров. Мануэль, как и его предшественники возглавивший орден, решил перестроить и расширить старую церковь Томарского монастыря. Для работ он пригласил архитектора Диогу ди Арруда, который создал еще один образец нового стиля, превосходящий постройки в Баталье причудливостью и фантастичностью, изобилием и богатством украшений.

По обе стороны обращенного позднее в портал окна нового здания расцвели на витых стеблях огромные маки. Но особенно поражает своими формами северный фасад церкви. Фигуры рыцарей перед угловыми башнями теряются среди деталей, изобретенных самой безудержной фантазией. Вырванные с корнем деревья привязаны к башням каменными цепями и морскими канатами. Каменные водоросли оплетают стену, переплетаются с необыкновенными растениями, выросшими вокруг окна с экзотическим наличником, напоминающим коралловые разрастания (рис. 6).

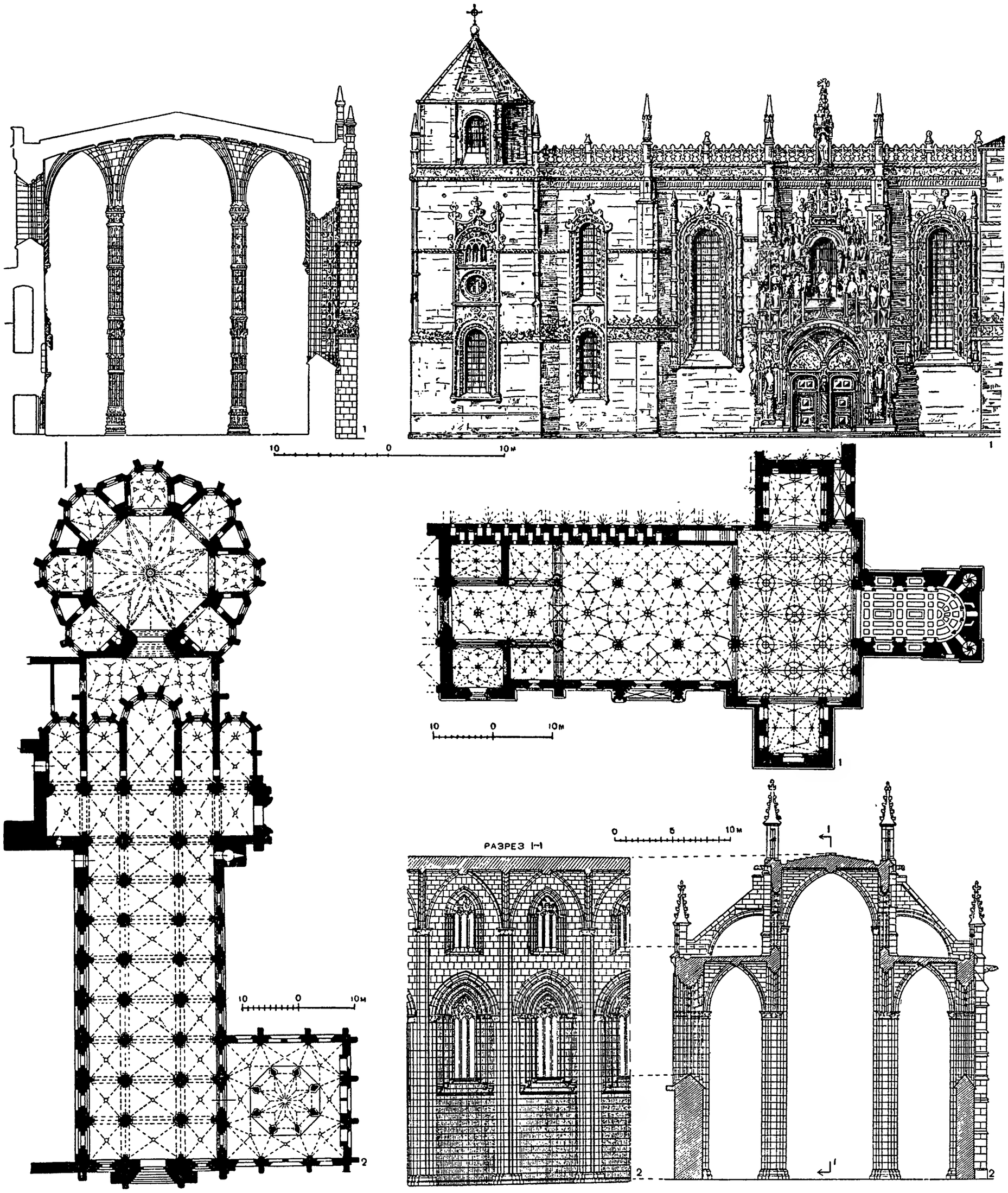
Третий памятник мануэлевской эпохи — монастырь св. Иеронима в Белеме, пантеон королей и великих людей страны, одно из самых крупных и значительных сооружений Португалии начала XVI в. Строительство было начато в 1502 г. по проекту и под руководством мастера Бойтака, а с 1517 г. ему наследовал зодчий Жуан ди Каштилью. В монастыре соединились характерные черты португальского мануэлино, свойственный ему готицизм конструкций, фантастическое богатство и причудливость декоративных мотивов с элементами собственно ренессансной архитектуры в ее североитальянской разновидности.

Ломбардским орнаментом покрыты колонны и столбы в монастырской церкви (рис. 3) и в сакристии. Еще больше итальянского во дворе, где кроме орнамента появились профилированные архивольты арок, ренессансные колонны. Сакристию и двор строил Жуан ди Каштилью. Он стоял еще на распутье, когда производил работы в древнем аббатстве Алькобаса, где две

2. Окно Белемской башни



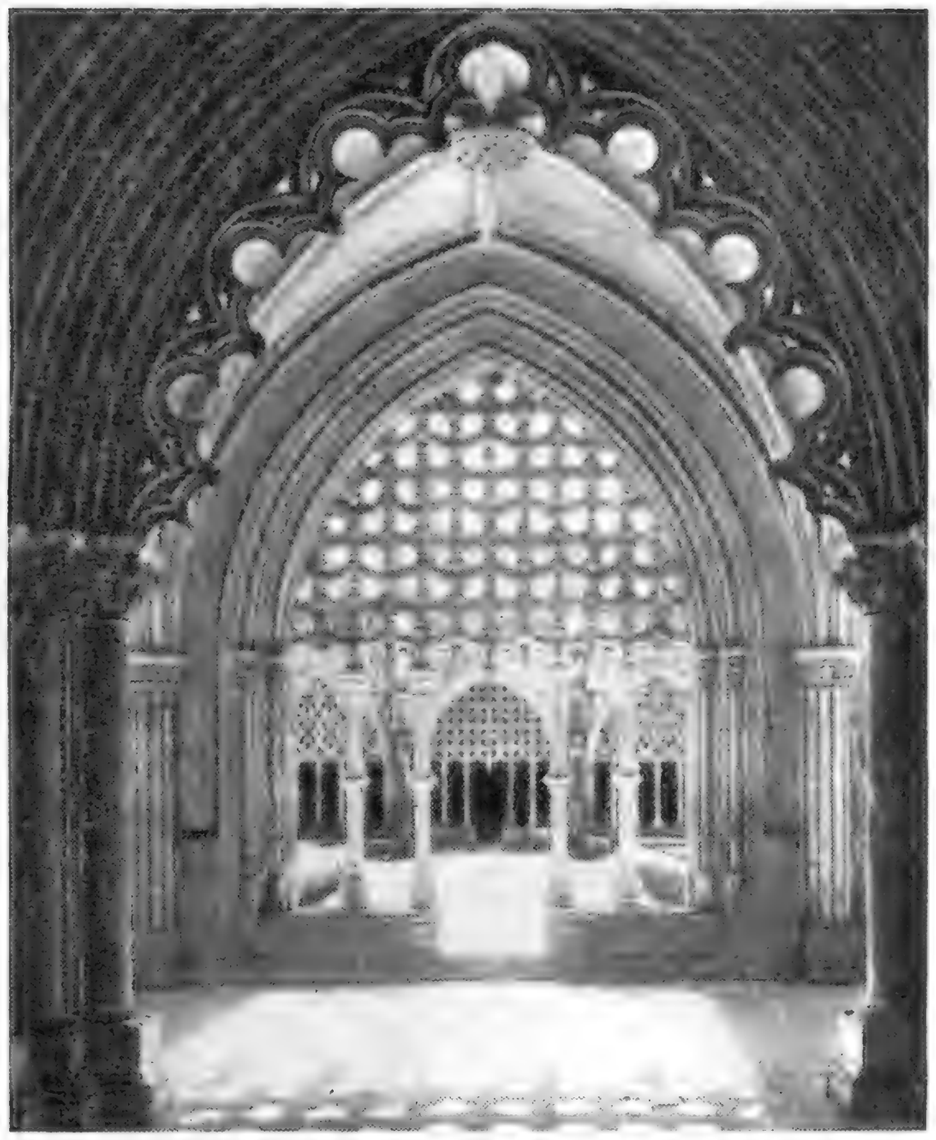
3. Белем. Монастырь св. Иеронима. Первая половина XVI в. Бойтак и Жуан ди Каштилью. Общий вид, галерея монастырского двора, интерьер церкви



4. *1* — Белем. Монастырь св. Иеронима; *2* — Баталья. Монастырь Богоматери Победы, конец XIV — начало XVI в.

одинаковых двери обрамлены растущими прямо из пола фантастическими деревьями, вершины которых тянутся друг к другу и сплетаются ветвями, и эта буйная растительность заглушает кажущийся скромным ломбардский растительный орнамент двух пилястр по обе стороны дверей.

В Белемском монастыре архитектор применяет ренессансные формы уже увереннее. А в Баталье, где Жуан ди Каштилью работал после смерти Мануэля, он между двумя столбами восьмигранника неоконченных капелл неожиданно помещает изящную, совсем итальянскую, лоджию.

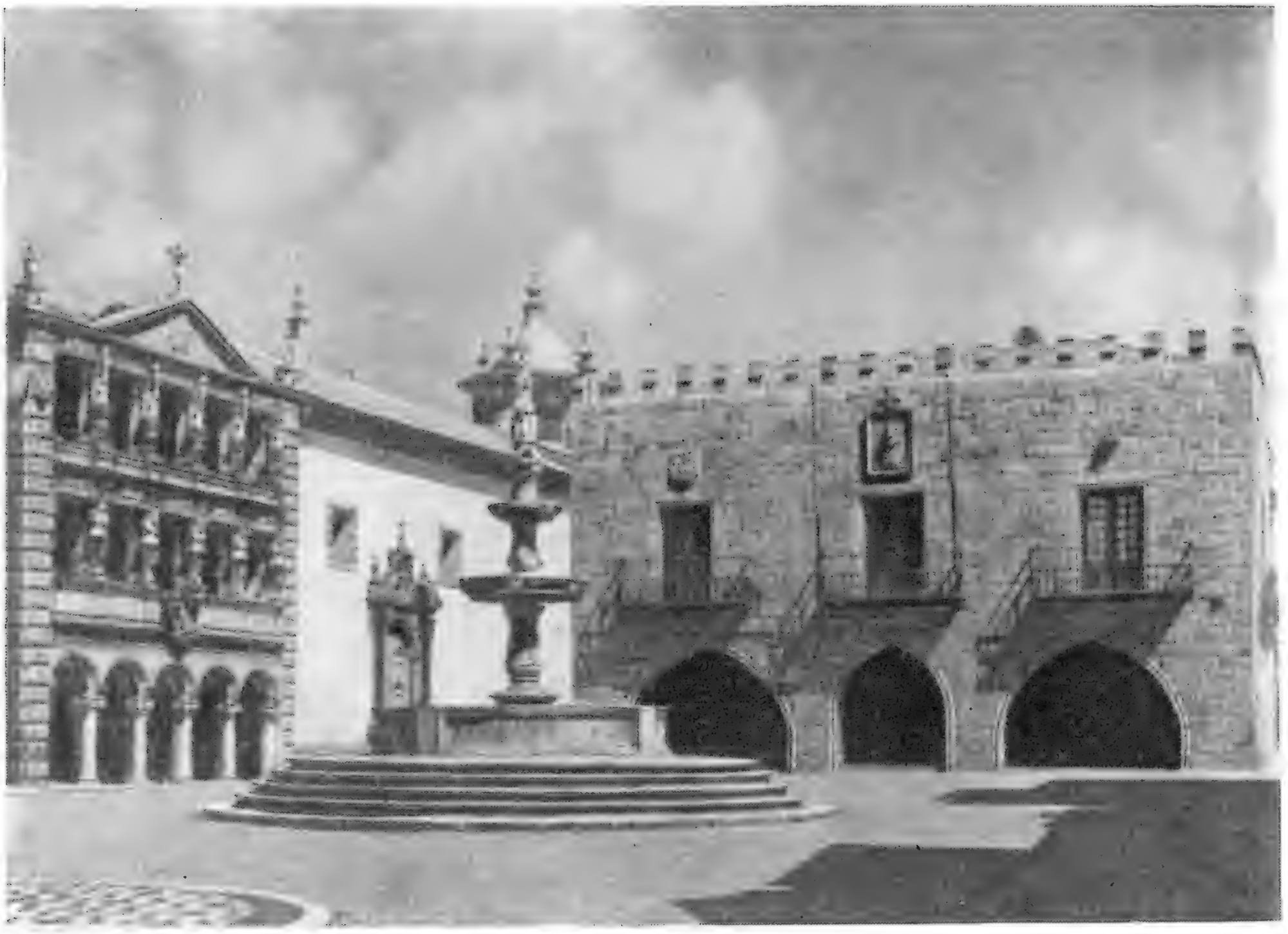


5. Баталья. Монастырь Богоматери Победы. Портал Недостроенной капеллы. Матвиш Фернандиш и Бойтак. Аркада дворика, начало XVI в. Бойтак

6. Томар. Монастырь тамплиеров. Новый неф церкви. 1508—1531 гг. Окно. Диогу ди Арруда.

Кем был обращен в ренессанс Жуан ди Каштилью? Под чьим влиянием крупнейший мастер мануэлевского стиля стал приверженцем античных форм? На этот вопрос можно ответить только догадками. Может быть, итальянский Ренессанс воздействовал на португальского мастера непосредственно через Андреа Сансовино (работал в Португалии с 1491 г.), дворцы которого были разрушены лиссабонским землетрясением 1755 г. Может быть, на него произвели впечатление работы французских ренессансных мастеров, образовавших в Португалии целую колонию. Крупнейшим из них и наиболее владевшим античными формами был Никола Шантерен, автор резной каменной кафедры в церкви монастыря св. Креста в Коимбре. Так возникали в Португалии (в городах Коимбра, Виана ду Каштелу и др.) памятники

7. Томар. Двор монастыря тамплиеров, 1562 г. Диогу ди Торралва



8. Виана ду Каштелу. Городская площадь; внизу — Коимбра. Улица (слева) и двор городского музея. ←

раннего Ренессанса с его итальянскими и французскими особенностями (рис. 8).

Ордерные композиции Ренессанса появляются в Португалии также во второй четверти XVI в. В 1529 г. в городе Эвора была начата постройка церкви Граса с классическим фасадом, некоторые черты которого предвещают барокко. А в 1562 г. учившийся в Италии архитектор Диогу ди Торралва строит в монастыре в Томаре двор, напоминающий о Базилике Палладио (рис. 7). Не менее классична выстроенная там же небольшая церковь св. Марии.

Однако настоящим португальским Ренессансом был мануэлевский стиль.

После блестящей, но короткой мануэлевской эпохи начинается упадок. Наступают годы инквизиции. Назревает экономический кризис. Испания, Англия, Франция захватывают португальские колонии. Страна беднеет, несмотря на богатства, ввозившиеся из-за моря. В 1580 г. Португалия была присоединена к Испании и Филипп II короновался в Томаре португальским королем.

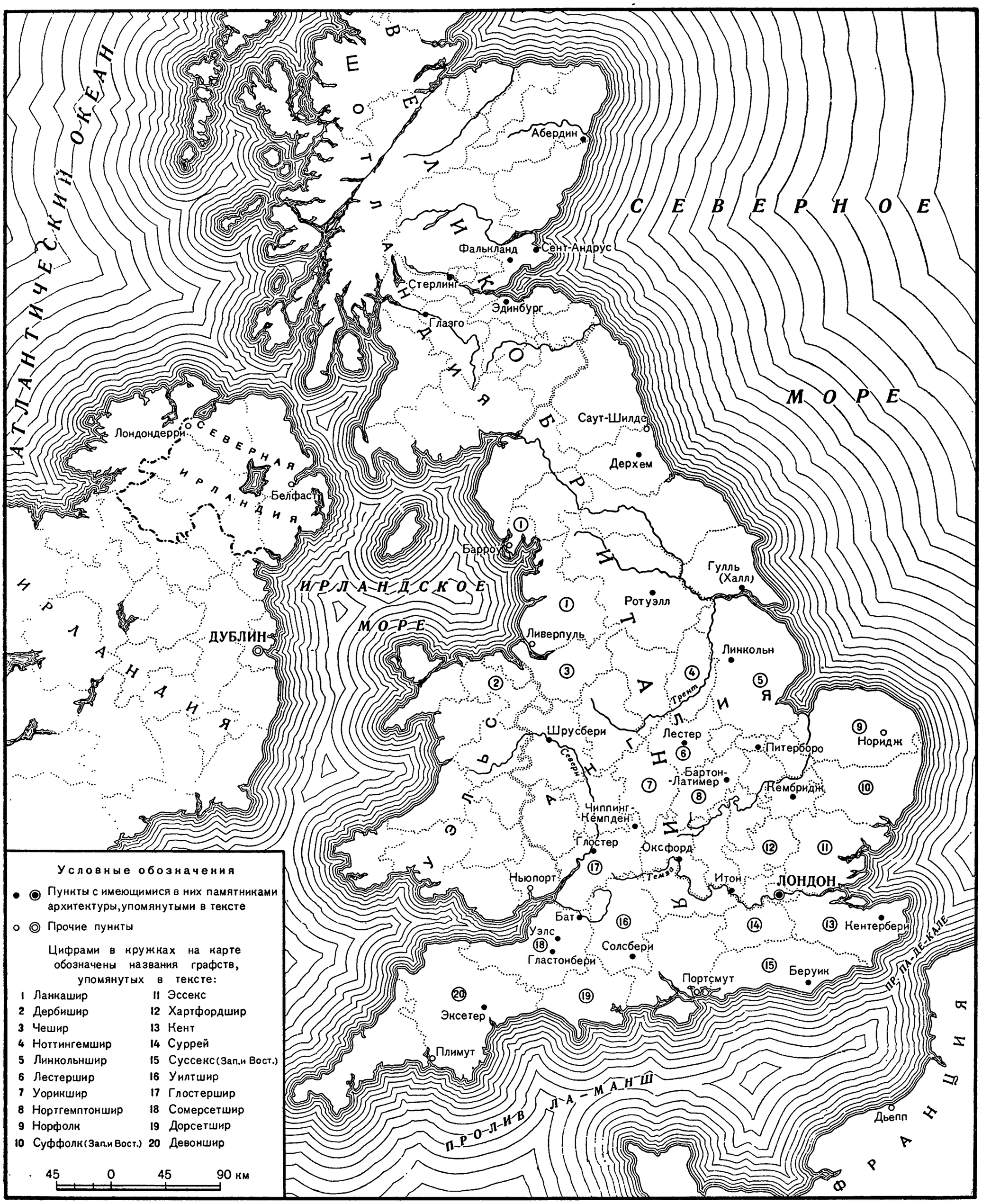
ГЛАВА IV

АРХИТЕКТУРА ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Развитие архитектуры английского Возрождения делится на два периода. Время первых Тюдоров (1485—1558 гг.) представлено как рядом позднеготических сооружений (дворцов-замков, усадебных домов, академических зданий и капелл), отмеченных появлением ренессансных деталей, так и фахверковыми строениями (сельские и городские дома). Время Елизаветы I (1558—1603 гг.) — это время дворцовых и усадебных построек, в рациональной и в то же время живописной композиции которых сказались основные особенности новой архитектуры. Время Якова I (1603—1625 гг.), переходное к палладианству, в сущности говоря, ограничилось развитием елизаветинской строительной традиции. Построенный в 1619—1622 гг. Иниго Джонсом Банкетный зал в Уайтхолле (Лондон) начинает уже следующий «палладианский» период.

В литературе до сих пор не существует ясности в том, что же считать «ренессансом» в английской архитектуре? Авторы конца XIX и начала XX вв. под архитектурой ренессанса в Англии подразумевали не национальные типы и формы, слагавшиеся в процессе практического строительства в период «возрождения» (1485—1625 гг.), а чисто итальянские формы и приемы, описывая, по сути дела, историю судеб палладианства в Англии (Бломфилд, Джексон и др.). Хронологические рамки «ренессанса» в этом случае растягиваются с момента появления первых признаков итальянизированного декора в начале XVI в. до времени возникновения стилизующих направлений XIX в. (неоклассики, неоготики и др.). Альфред Готч, работы которого по истории английского жилого дома века Тюдоров остаются классическими, встал на путь компромисса и, считая, очевидно, архитектуру Иниго Джонса и последовавших за ним мастеров явлением «зрелого ренессанса» в Англии, назвал предшествующую ей архитектуру 1486—1625 гг. «ранним ренессансом». Такая терминология представляется несколько произвольной, поскольку имеющая самостоятельную ценность архитектура века Тюдоров со всем своим морфологическим многообразием и композиционной свободой была принципиально чужда палладианству, которое явилось не столько ее продолжением, сколько реакцией на нее. Наиболее оправданной представляется позиция тех исследователей (Гарнер и Стреттон, Э. Типпинг, Н. Ллойд и др.), которые, отказываясь от применения термина «ренессанс» к архитектуре времени Тюдоров в целом, делят историю развития английского жилища (ведущего архитектурного типа эпохи) в связи с принятой в Англии культурно-исторической периодизацией. В этом случае подразумевается, что в силу исторической обусловленности архитектурных явлений архитектура, создававшаяся в стране в период «возрождения», и будет архитектурой ее «ренессанса», независимо от возникавших форм.

За XVI в. население Англии увеличилось с двух с половиной миллионов до четырех и со второй половины столетия политическая стабилизация и начавшийся экономический подъем привели к обширному строительству жилищ, особенно в

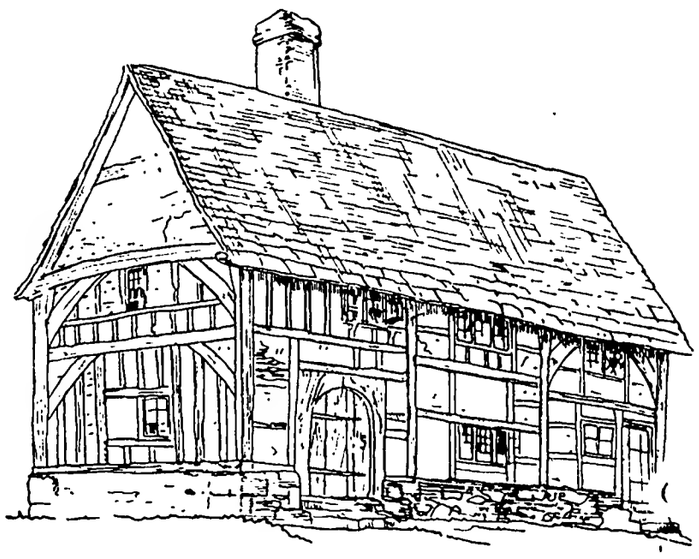

Атлантический океан
Северное море
Ирландское море
Ирландия
Шотландия
Уэльс
Англия
Абердин
Фалькланд
Сент-Андрус
Стерлинг
Эдинбург
Глазго
Саут-Шилдс
Дерхем
Лондондерри
Северная Ирландия
Белфаст
Барроу
Гулль (Халл)
Ротуэлл
Ливерпуль
Дублин
Линкольн
Шрусбери
Лестер
Питерборо
Норидж
Бартон-Латимер
Кембридж
Чиппинг-Кемпден
Глостер
Оксфорд
Ньюпорт
Темза
Итон
Лондон
Бат
Уэлс
Гластонбери
Солсбери
Кентербери
Портсмут
Беруик
Эксетер
Плимут
Дьепп
Пролив Ла-Манш
Франция
Трент
Северн
Темза
Условные обозначения
Пункты с имеющимися в них памятниками архитектуры, упомянутыми в тексте
Прочие пункты
Цифрами в кружках на карте обозначены названия графств, упомянутых в тексте:
1 Ланкашир
2 Дербишир
3 Чешир
4 Ноттингемшир
5 Линкольншир
6 Лестершир
7 Уорикшир
8 Нортгемптоншир
9 Норфолк
10 Суффолк (Зап. и Вост.)
11 Эссекс
12 Хартфордшир
13 Кент
14 Суррей
15 Суссекс (Зап. и Вост.)
16 Уилтшир
17 Глостершир
18 Сомерсетшир
19 Дорсетшир
20 Девоншир
45 0 45 90 км

сельских местностях. За время с 1560 г. по 1625 г. было построено около 40 000 жилых домов крупных фермеров и землевладельцев средней руки.

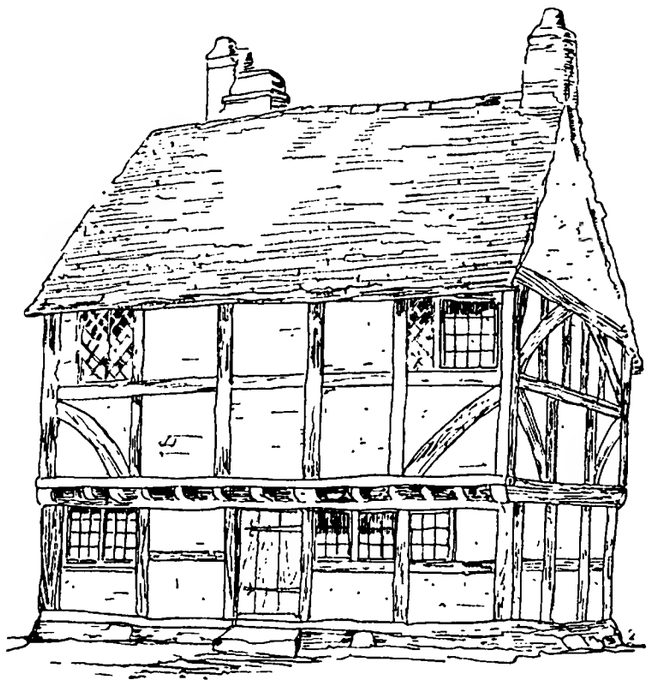
Наличный материал во многом определял лицо архитектуры. Только в богатых камнем центральных графствах строились каменные жилища, причем относительная твердость пород определяла богатство или бедность декора. Как правило, однако, массовое строительство шло в дереве. Но кораблестроение и выжиг угля для нужд развивавшейся металлургии наряду со строительной горячкой привели уже в XVI в. к резкому сокращению площади лесов. Возникла необходимость экономии леса. Так начинают широко распространяться фахверковые конструкции (дубовый каркас с заполнением из оштукатуренных и побеленных панелей), издавна применявшиеся на северо-западе страны, причем в каждом районе сложились местные приемы сборки каркаса (рис. 1). Наиболее живописной была западная школа, в то время как юг (графства Кент, Суррей, Суссекс) предпочитал более простой рисунок. Вначале общая площадь деревянных плоскостей каркаса приблизительно равнялась площади панелей заполнения, которое могло быть из оштукатуренной плетенки или глиняным с рубленой соломой. Обычно сооружалось два каркаса большего и меньшего объема, причем больший ставился на меньший и выступающее перекрытие нижнего объема, иногда укрепленное консолями, служило основанием и полом для верхнего. Такая система способствовала лучшей работе балок перекрытия. Отсюда нависающие этажи и в сельских постройках, где, естественно, не было нужды экономить площадь участка. Со временем научились строить сквозные двухъярусные каркасы с промежуточным перекрытием, хотя отдельные районы поколениями оставались верными своим традиционным конструкциям.

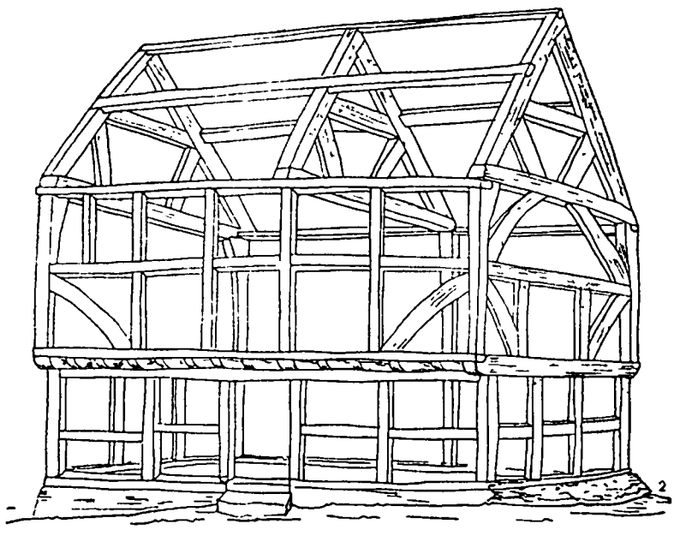
В раннее средневековье Англия почти не знала кирпича. Древняя техника его обжига и кладки была утрачена почти на целое тысячелетие. Но английские корабли, вывозившие шерсть в Нидерланды, возвращались оттуда с кирпичом в виде балласта. Со временем на юго-востоке страны наладилось собственное производство кирпича. Прибывавшие в большом числе в Англию нидерландские мастера с XV в. возрождают технику кирпичной кладки (выкладка печей и труб, кирпичная кладка с применением белокаменных деталей и пр.). В дальнейшем «красные каменщики» вводят практику заполнения дубовых каркасов кирпичом (это не требовало штукатурки). На востоке страны стали строить дома целиком из кирпича. В связи с недостатком леса кирпич получает особое распространение с XVII в. Это сильно упростило и удешевило строительство.

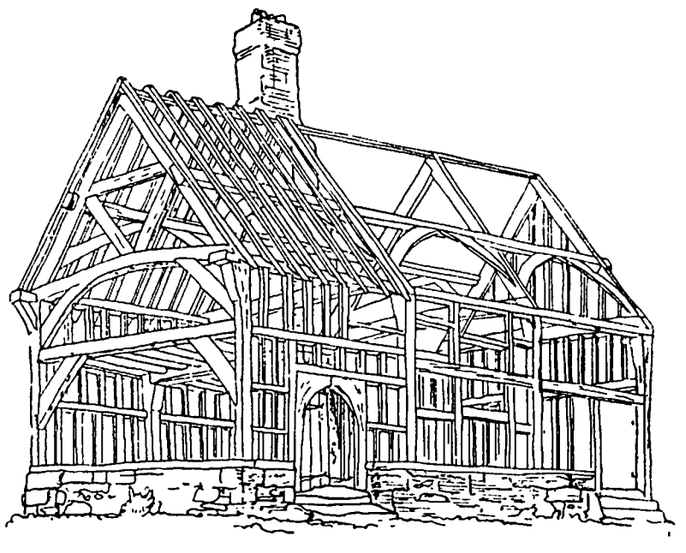
Нередко двухэтажные фахверковые дома перестраивались с тем, чтобы заменить нижний каркас кирпичной коробкой, что позволило ликвидировать уступчатые фасады.



1. Примеры фахверковых конструкций







Особо важное значение в XVI в. приобрело производство стекла, быстро развивавшееся благодаря притоку ремесленников-иммигрантов (гугеноты из Франции и венецианцы). Большие окна и высокие эркеры елизаветинских домов определяют не только специфику интерьеров, их хорошую освещенность и тепловой режим, но и стилистические особенности архитектуры того времени. В 1589 г. в Англии функционировало уже 15 фабрик стекла.

Англия издавна вывозила свинец. Разработки в районе Дерби позволили в XV—XVI вв. сильно увеличить производство листового свинца в качестве материала для кровель и для оконных переплетов, что было особенно важно в связи с появившимся пристрастием к сравнительно плоским кровлям и большим окнам. Однако чаще всего покрытием усадебных домов в XVI в. продолжали служить щепа, сланец, черепица. Дома фермеров долго крылись соломой.

Декоративные материалы, вводившиеся «итальянской» модой (мрамор, терракота), в XVI в. не получили широкого распространения, как чуждые местной строительной культуре (мрамор главным образом применялся при отделке каминов). Зато гипсовая штукатурка в качестве отделочного материала широко внедряется с конца XVI в. в интерьеры (лепные потолки и фризы).

Интенсивное строительство обеспечивалось обилием опытных строителей, особенно плотников, искусство которых славилось еще в XIV—XV вв. Это были не только кораблестроители, но и создатели таких сложных конструкций, как перекрытия больших холлов или как октагон средокрестия собора в Или. Потомки этих мастеров-художников и явились строителями фахверковых жилищ, создателями прославленных интерьеров времени Елизаветы и Якова I.

Англичане времени Тюдоров не стыдились своего средневековья — они гордились им, рассматривая свое непосредственное историческое прошлое как предпосылку наступившего благополучия. Так прошлое всегда присутствовало в настоящем и самый безудержный индивидуализм всегда оставался в рамках традиций. Дух времени проявлялся прежде всего в той свободе, с какой англичанин сочетал новое со старым.

Распространяясь по стране, возникшая в дальнейшем придворная мода на «антики» вызвала огромный спрос на альбомы архитектурных элементов, по которым мастера, еще в средние века привыкшие работать по трафаретам и образцам, стали изготовлять «итальянские» детали. В XVI—XVII вв. Англия наводняется нидерландскими, нюренбергскими и кельнскими изданиями этого рода. Таковы сочинения Вредемана де Вриза («Перспективы», 1559 г.) альбомы Диттерлина («О пяти ордерах», 1593 г. и «Архитектура», 1594 г.), Блума («Пять ордеров», 1550 г., английский перевод — 1608 г.). Однако первый полный перевод Серлио (с фламандского) появляется только в 1611 г. Благодаря этим альбомам декор многих фасадов стал в конце XVI в. грубее, чем он был в середине столетия. Даже в начале XVII в. в Англии еще не было академической архитектурной культуры, которая позволила бы чистоту итальянских форм противопоставить ремесленной произвольности фламандских или немецких. В глазах потребителя и те и другие были «антиками», причем его вкус часто предпочитал живописность нидерландских форм холодноватой строгости палладианства, оставлявшего мало места для игры воображения.

Не было недостатка и в различного рода советах со стороны писателей, врачей и др. Медик Бурд в своем любопытном трактате (1542 г.) выдвигает гигиенические и санитарные соображения, которые должны быть положены в композицию плана жилища. Подобные сочинения призывали к рациональной планировке, к экономии средств и площади, к комфорту интерьеров, к санитарному благоустройству. Предлагалось уважать опыт прошлого, особенности местного быта и климатических условий. В то же время Бэкон не видит оснований учиться у древних: «они дети по сравнению с нами, с нашим опытом».

В связи с инвентаризацией конфискованных монастырских строений некоторые ведущие мастера-строители стали назначаться «обмерщиками» («сервейерами»). Один из них — Джон Шют, называвший себя художником и архитектором, был в 1550 г. направлен в Италию. В 1563 г. он издает свой перевод Витрувия. Остается неясным, какую роль выполняли во второй половине XVI в. такие мастера-эмпирики при поручении им крупных объектов? Были

2. Фахверковый жилой дом XVI в. Суиррс Ай (гр. Чешир)

ли они авторами приписываемых им построек? Сохранилась коллекция чертежей, выполненных королевским «сервейером» **Джоном Торпом** и его сыном, с целого ряда крупных сооружений елизаветинского времени, начиная с 1570 г. Еще совсем недавно Торпа принимали за автора всех этих построек, что невероятно. Аналогичная коллекция чертежей более поздних построек выполнена тремя поколениями Смитсонов. Эпитафия **Р. Смитсона** гласит: «Архитектор и сервейер достойнейшего дома Уоллатон». Все эти чертежи вычерчены в очень мелком масштабе. Это в основном планы первых этажей, реже даны главные фасады. Даже при самом активном участии «сервейеров» в строительстве крупных объектов роль таких мастеров, вовсе не касавшихся деталей и интерьеров, принципиально отличается от роли «ученого-архитектора», создающего свой интегральный проект самостоятельно от начала до конца. В Англии такой архитектор появляется только в XVII в.

Сохранились контракты XVI в. Они заключались между заказчиком и исполнителем — главным каменщиком или главным плотником, смотря по конструкции дома. В этих договорах архитектор не упоминался. Договор обусловливал, что готовое здание должно быть похоже на какой-нибудь названный конкретный объект по виду, объему или стоимости, причем материал и выполнение должны быть «лучшими в своем роде».

Усадебные и сельские дома. Центром тяжести архитектурного развития в XVI в. было усадебное строительство, причем сложное и многообразное становление архитектуры этого времени имело, по крайней мере, три источника: а) местную позднеготическую традицию; б) непосредственное формотворчество, опиравшееся на народную строительную практику (дерево и фахверк) и на новые материалы (кир-

3. Фахверковые жилые дома XVI в. Эбботс Бромлей (гр. Стаффордшир); Пембридж (гр. Хартфордшир)

пич); в) заимствуемые итальянские формы и тектонические приемы (преимущественно в нидерландской или немецкой интерпретации).

На протяжении всего XVI в., причудливо сочетаясь в различных соотношениях (в зависимости от архитектурного типа преобладала та или иная тенденция), все три основных начала пришли в конце столетия к органическому синтезу в архитектуре жилища. Тип жилого дома тем самым явился качественно новой архитектурной категорией, в которой отдельные заимствованные или унаследованные концепции и формы оказались переосмысленными в свете текущей строительной практики, господствовавшего общественного строя, бытового уклада и мировоззрения и в органическом сочетании с плодами спонтанного формотворчества превратились в наиболее последовательное выражение возникшей национальной архитектуры Англии.

В условиях хронической бедности жилищное строительство в сельских местностях средневековой Англии сводилось к примитивному уровню. Основным строительным материалом служило дерево. Частые пожары легко уничтожали крытые соломой крестьянские жилища, и сохранившиеся примеры массовой архитектуры сельской Англии относятся уже к XVI—XVII вв. Во всех районах страны сохранились небольшие дома и коттеджи этого времени, причем наиболее своеобразными являются фахверковые. Конструктивно они мало чем отличаются от небольших усадебных домов этого типа (рис. 2, 3).

В районах, богатых камнем (известняк, песчаник, гранит), на севере страны, в центральных графствах, а также на крайнем западе встречаются интересные коттеджи, сложенные из камня, конструкция которых выдает давнюю строительную традицию.

В ряде случаев план коттеджей изменился по сравнению с первоначальным, поскольку холлы нередко получали промежуточные перекрытия и перегородки применительно к изменившимся условиям жизни и возникавшей потребности в площади. Таковы коттеджи в Оллерфорде, Стедленде, Хонайтоне (рис. 4).

В некоторых районах широко применялись штукатурка, облицовка черепицей верхних этажей, обшивка стен тесом (рис. 5).

4. Жилые дома XVI в. Оллерфорд (гр. Сомерсет); Стедленд (гр. Дорсет); Хонайтон (гр. Девоншир)

Экономическое развитие страны в XVI в. привело к быстрому обогащению мелкопоместных землевладельцев и овощеводов, усадебные дома которых становятся ведущим архитектурным типом своего времени. Один из законов против огораживаний прямо повелевал строить «постоянные дома». Хотя холл, лежащий в основе

5. Жилые дома XVI в. Оштукатуренный дом (Лестли, гр. Девоншир); облицовка черепицей (Найн Элмс, гр. Суррей); облицовка тесом (Нортзиам, гр. Суссекс)

планировки такого дома, истоками своими и восходит к древнегерманской «халле», его развитие в XVI—XVII вв. отразило те принципиальные изменения, которые претерпела архитектура жилища в связи с превращением средневекового укрепленного манора в загородный дом: фермер равнялся по сквайру, сквайр тянулся еще выше — достаток, а не происхождение владельцев определяет характер жилища этого времени.

Еще в начале века в другом типе, в загородных резиденциях знати, вырабатываются новые композиционные приемы, впоследствии применявшиеся с большой свободой и в массовом строительстве. Именно тип дворца явился основным проводником новых континентальных влияний, косвенно шедших из Италии.

Внезапное обогащение сопровождалось стремлением обратить это богатство на показную роскошь. Строительство загородных резиденций стало признаком величия и знатности, и многие представители знати имели по нескольку резиденций.

Чиновники, юристы, особенно купцы и мореходы, богатели быстро и желали обзавестись собственным усадебным домом, слиться с мелкопоместным дворянством, стать «родоначальником», обзавестись гербом и генеалогией.

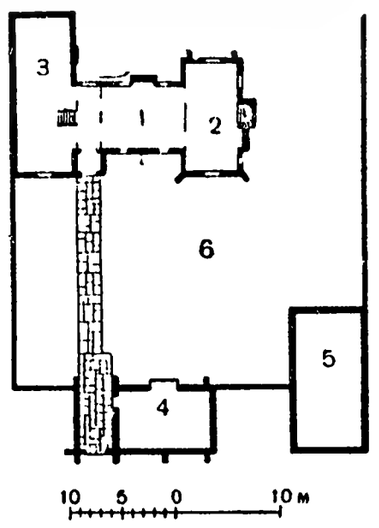
Классовая сущность дифференциации жилищного строительства (дворцы знати и усадебные дома) со всей определенностью обнаруживается только с начала XVII в. В процессе же ранней эволюции индивидуального жилища резкую грань между загородными дворцами и небольшими усадебными домами провести еще невозможно и между ними существовал целый ряд промежуточных звеньев. В этом отношении процесс типологической поляризации шел рука об руку с процессом поляризации классовых сил, т. е. буржуазии и новой феодально-бюрократической верхушки.

Жилищное строительство 1560—1625 гг. прогрессировало через эволюцию усадебного дома. Но в основу построения его плана были положены принципы, сложившиеся в процессе превращения укрепленного замка в дом дворцового типа. Это также относится к интерьеру, к его художественной характеристике и комфортабельности. По мере роста благосостояния страны росла численность «среднего» класса, причем за счет всех слоев населения, не исключая и богатевшего фермерства. Так наиболее жизнеспособное из того, что создавалось архитектурой более значительных усадебных сооружений, проникало в

архитектуру даже самых скромных жилищ. Но если в дальнейшем с появлением академически образованного архитектора строительство репрезентативных дворцов в том, что касается общей композиции объемов и трактовки фасадов, пошло вслед за континентом, по палладианскому пути, рядовое строительство долго оставалось верным принципам свободной композиции, традиционным материалам и конструкциям.

Построенный около 1480 г. в богатом камнем графстве Сомерсет большой усадебный дом Котей Манор еще связан с предшествующим периодом, когда генеральный план обусловливался стратегическими соображениями (рис. 6). Холл занимает центральное положение, и по сторонам его группируются остальные помещения. В графстве Кент, где всегда господствовал фахверк, очень небольшой дом Синьярдс (около 1490 г.; дубовый каркас с заполнением из оштукатуренной плетенки) повторяет ту же схему расположения холла, что и большой каменный Котей Манор (рис. 7). Любопытно, что сооруженным в конце XVI в. промежуточным перекрытием этот холл, ставший анахронизмом, оказался и здесь разделенным на два этажа.

Но в XVI в. значение холла в глазах англичан было еще настолько важным, что целые дворцы назывались «холлами», т. е. жилищем по преимуществу. В холле владелец принимал пищу и проводил свой досуг совместно с семьей, со своими приближенными, слугами и батраками. Холл являлся важнейшей частью не только дворца, замка, усадебного дома, но и жилища простого фермера. Со временем стали строить и холлы из камня. Холлы были очень высокими и вытянутыми в длину помещениями, как правило, с открытым стропильным перекрытием. Дым от очага, расположенного посреди холла, выводился через «лувр» — вертикальную деревянную вентиляционную конструкцию, пережиток которой в виде декоративного фонаря и ныне венчает двухскатные кровли некоторых университетских холлов Оксфорда и Кембриджа. Высота стен холла позволяла устраивать большие окна достаточно высоко, чтобы можно было завесить поверхность стен гобеленами, в средние века в сыром климате Англии ставшими необходимостью.



6. Котей Манор (гр. Сомерсет), около 1480 г.

1 — холл; *2* — гостиная; *3* — кухня; *4* — помещение сторожа; *5* — конюшня; *6* — двор

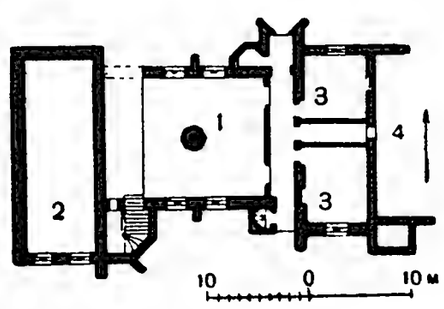
7. Усадебный дом Синьярдс (гр. Кент), около 1490 г.

В конструкциях открытых стропильных перекрытий холлов обнаруживалось высокое мастерство местных плотников. Помимо обычных перекрытий, все еще поражающих зрителя тонкой профилировкой конструктивных элементов, применялись и более сложные, где деревянные арки покоятся на резных консолях замысловатой формы. Наружный вход предусматривался в одном из концов холла. Этот конец считался «нижним». В противоположном «верхнем», более почетном конце находилось возвышение, где стоял хозяйский стол. Здесь же красовалось большое выступающее окно — главное украшение всего дома. Со временем эти эркеры и «ориели» (эркеры на консолях) возникли и в других помещениях. Со стороны «верхнего» конца вела лестница в жилую комнату владельца и его семьи («солар»). Помещение под этой комнатой в XV в. превратилось в своего рода гостиную, находившуюся на одном уровне с холлом («парлор»). Сюда с годами все чаще и чаще стал удаляться владелец со своими гостями, отстраняясь от слуг и «простого люда».

К «нижнему» концу примыкала кухня, буфетная, чуланы, вспомогательные помещения, а со временем, когда холл перестал служить местом общего ночлега, — и жилье слуг (рис. 8).

Чтобы уберечься от постоянных сквозняков, в «нижнем» конце издавна стали устраивать деревянную поперечную перегородку. Иногда образовавшийся таким образом тамбур получал перекрытие, служившее в богатых домах «галереей для музыкантов» (менестрелей).

В XVI в. даже землевладельцы средней руки («сквайры») обзаводились своей «свитой», т. е. «благородными» приживальщиками, которые не только питались за счет хозяина, но и жили при нем. Более того, с конца XV в. развивается практика взаимных посещений и во второй половине XVI в. эта эпидемия поездок «в гости» захватывает всех. Со стороны «верхнего» конца холла богатых домов возникают дополнительные помещения для «свиты» и для гостей. Под ними, на уровне холла, устраиваются интимные столовые, гостиные и пр. Со стороны «нижнего» конца предусматриваются новые служебные помещения, растет число челяди и умножаются ее функции. В XVI в. пьянство и обжорство принимают раблезианский ха-



8. Пенсхерст Плейс (гр. Кент). Типичный план средневекового усадебного дома; около 1341 г. *1* — холл (посредине очаг); *2* — гостиная; *3* — кладовая; *4* — проход в кухню

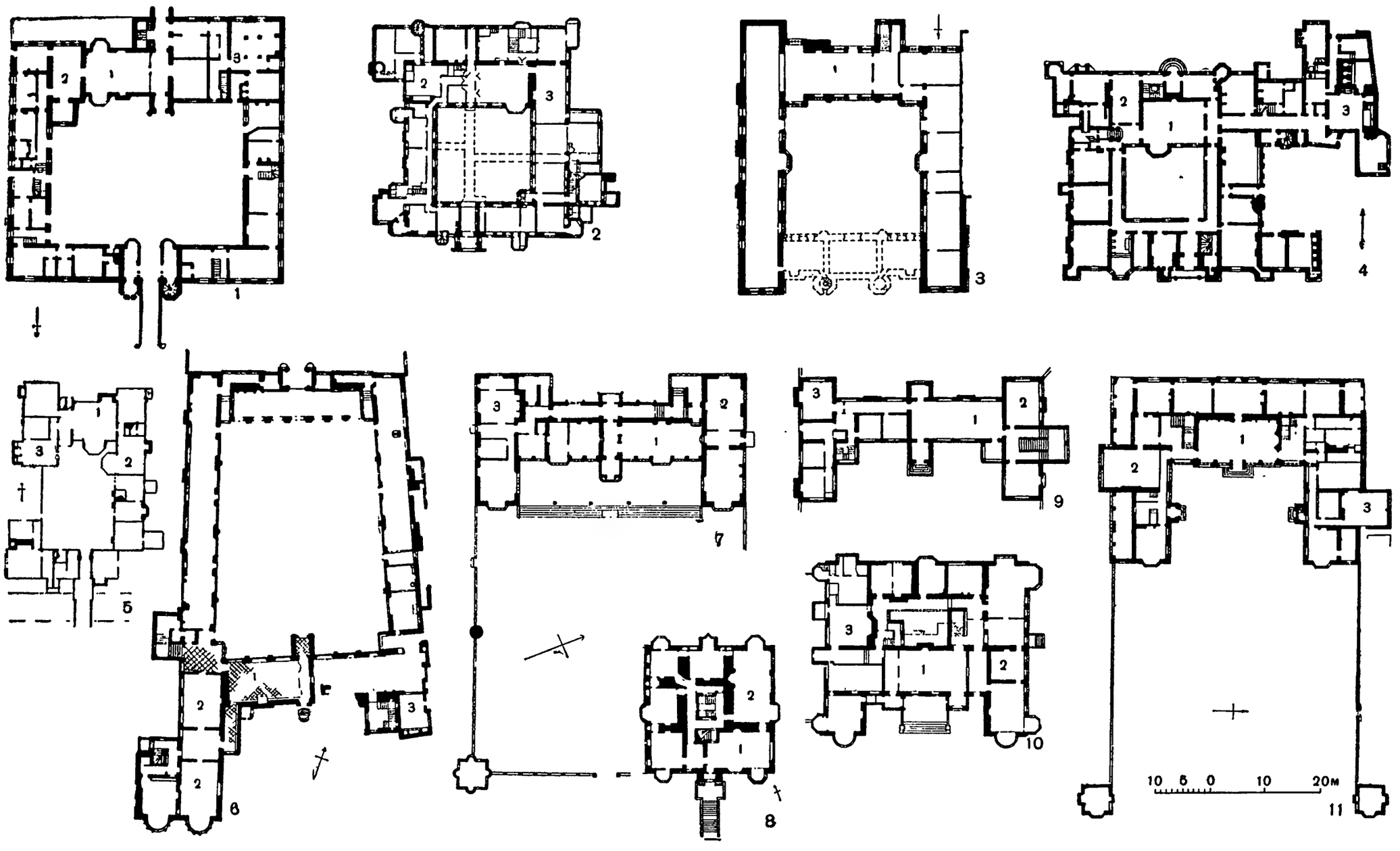
рактер: испанские путешественники сообщали, что «англичане строят свои дома из палок и из грязи, но едят как короли».

Индивидуализм привел к расчленению помещений: некогда общая «комната» владельца и его семьи стала разделяться перегородками на личные спальни. У слуг появляются свои каморки.

Средневековый план в форме «Т», где к объему, заключающему личное помещение владельца, под прямым углом примыкает продольный объем холла, со временем принимает очертание «Н», где холл соединяет оба крыла — комплекс служебных помещений и «господский» комплекс. Впрочем, холл теперь уже не столько соединяет оба крыла, сколько разъединяет их, поскольку между двумя половинами дома нет иного сообщения, как через холл, а этот последний перестает быть центром общественной жизни усадьбы: владельцы удалились в свое крыло, предоставив другое слугам. Отныне холл только подчеркивает классовую «дистанцию». С XVI в. начинается его вырождение из основного помещения дома в вестибюль.

Усадебный дом и все тяготевшие к нему постройки (конюшни, стойла, амбары, кузницы и пр.) обычно обрамляли внутренний двор, вход в который вел через привратницкую. Это было либо надвратное помещение, либо две башни, фланкирующие ворота, — композиция, обычная в средние века. Хотя в стратегических предосторожностях нужда миновала, в середине XV в. весь ансамбль все еще окружался рвом. В конце XV в. часто встречаются два двора — внешний, застроенный хозяйственными строениями, и внутренний.

Саут Уингфильд, большой усадебный дом казначея Генриха VI Ральфа Кромвелля, построенный около 1435—1440 гг. и разрушенный в период Революции (1648 г.), представляет такой тип. Хотя общая иррегулярность генплана, вызывавшаяся стихийно и разновременно возни-



9. Планы усадебных домов. *1* — Оксберг Холл (гр. Норфолк); *2* — Комптон Уайниейтс (гр. Уорикшир); *3* — Сеттон Плейс (гр. Суррей); *4* — Хенгрейв Холл (гр. Суффолк); *5* — Мортон Олд Холл (гр. Чешир); *6* — Керби Холл (гр. Ноттингемшир); *7* — Монтакют Хауз (гр. Сомерсет); *8* — Барлборо Холл (гр. Дербишир); *9* — Доддингтон Холл (гр. Линкольншир); *10* — Бертон Эгнес (гр. Иоркшир); *11* — Астон Холл (гр. Уорикшир)

Обозначения к планам: *1* — холл, *2* — гостиная или «парлор», *3* — кухня

10. Усадебный дом XVI в. Комптон Уайниейтс (гр. Уорикшир)

кавшими пристройками, в данном случае уже начинает уступать известной симметричности, генплан все еще далек от той регулярности, которая станет правилом лишь в конце XVI в. В наружный двор выходили утраченные ныне хозяйственные постройки, внутренний двор обрамлен холлом и тяготевшими к нему помещениями. Западная сторона внутреннего двора была застроена дополнительными помещениями, в которых, по преданию, содержалась Мария Стюарт. Часть дома, примыкавшая к «верхнему» концу холла, т. е. помещение владельца, также утрачена. Но по сохранившимся элементам ансамбля можно сделать заключение о довольно эффектной комбинации объемов, расчлененных выступающими «гардеробами» (уборными), дымоходами и пр., напоминающими гигантские контрфорсы. Сохранился большой холл (23,5×12 *м*), под которым находится подвал, перекрытый нервюрными сводами. Гурты сводов опираются на ряд центрально поставленных колонн. В северо-восточном углу холла винтовая лестница ведет в разрушенные помещения владельца. Полностью уцелела часть дома, примыкающая к «нижнему» концу холла, т. е. кухня со своим служебным комплексом. Вопреки обычаю, в этом случае одно из парадных помещений занимает часть второго этажа над буфетной. Крыльцо холла расположено почти на одной оси с выездом во внутренний двор, что было стратегически невыгодно.

И все же в композиции Саут Уингфильда оборонные соображения еще играли значительную роль: характерна крепостная башня в юго-западном углу внутреннего двора. Но с начала XVI в. стремление к удобствам и к показной роскоши сменяет угрюмую простоту средневековых дворцов и усадебных домов.

В расположении Оксберг Холла (1482 г.) еще чувствуется влияние оборонных сооружений. Прямоугольник двора обрамлен строениями, причем жилой комплекс расположен против въездных ворот, фланкированных башнями крепостного типа. Холл, разрушенный в XVIII в. (план относится к 1775 г.), освещался двумя большими эркерами в «верхнем» конце, где также расположено возвышение и вход в гостиную (рис. 9, *1*).

Прекрасно сохранившийся ансамбль усадебного дома Комптон Уайниейтс (около 1520 г.), заключает в себе сравнительно небольшой внутренний двор. Живописная комбинация объемов вовсе лишена симметрии, и благодаря своим башенкам, зубчатым парапетам и в то же время двухскатным кровлям силуэт остается средневековым (рис. 10). Хотя весь комплекс возник одновременно, создается впечатление, что элементы его были построены в разное время, тем более что применены разнообразные материалы (кирпич, камень, дерево и штукатурка). Основным помещением остается холл, освещенный с одной стороны эркером в верхнем конце и двумя большими окнами. Слева от холла служебные помещения, справа — гостиная, над которой комнаты владельца и его семьи. Главная лестница, как обычно, расположена со стороны верхнего конца холла (рис. 9, *2*).

Холл в Сеттон Плейс (1523—1525 гг.) имеет ряд отклонений от канонического типа. Вход расположен посредине, близко от «верхнего» конца, на одной оси с утраченным въездом во внутренний двор. Таким образом, пространство холла, отделенное перегородкой, в данном случае утратило значение тамбура. Холл — двухсветный, что также необычно. В верхнем конце — по большому эркеру с каждой стороны. Камин выложен во внешней стене. Любопытна попытка ввести симметрию в планировку двора — два эркера, впервые появляющиеся не в холле, расположены в противоположных крыльях дома — друг против друга. Эркер холла уравновешен таким же эркером на противоположном конце центрального объема, хотя без всякой надобности (рис. 9,*3* и стр. 448).

В Хенгрейв Холле (1538 г.) сим-

метричность плана все еще отсутствует. В конце, противоположном въезду во внутренний двор, — холл с обычным расположением элементов (рис. 9,*4* и стр. 448).

Большой усадебный дом Мортон Олд Холл (1559 г.) — целиком фахверковая конструкция. Господствующий и здесь традиционный план лишен симметрии. Но, хотя холл все еще занимает центральное положение и снабжен всеми присущими ему атрибутами, включая тамбур, камин и эркер, гостиная начинает конкурировать с холлом и растущая важность ее подчеркивается появившимися и в ней камином и эркером. По площади гостиная уже больше холла и в центре ее парадная лестница (рис. 9,*5,* 17 и стр. 450).

Со второй половины XVI в. симметричность становится правилом, причем не только в фасадах, но и в построении плана. Входящие в сад (двор) фасады Керби Холла (1570—1575 гг.) полностью симметричны, так же как и расположение помещений (рис. 9,*6,* 18 и стр. 450).

Монтакют Хауз (1580—1599 гг.) уже открытый репрезентативный дворец. От оборонных сооружений отказались — внутренний двор превратился в обрамленный балюстрадой курдонер. План здания окончательно принял очертания «Н» с парадным входом посредине. Хотя нынешние назначения помещений не соответствуют прежним, справа от входа находится традиционный холл, эркер которого, однако, помещен в центре, для симметрии фасада, где со стороны служебных помещений сделан такой же эркер, хотя и неоправданный (рис. 9,*7,* 22 и стр. 453).

В Барлборо (1583 г.) — квадратный план (центральный дворик был позже застроен лестницей). В подражание Италии здесь кухня помещена в подвальном этаже, что не соответствует английской традиции. Обычный холл здесь расположен в бельэтаже, и к нему непосредственно ведет наружная парадная лестница. В холле сохранено традиционное возвышение «верхнего» конца (рис. 9, *8*).

План Доддингтон Холла (1595 г.) снова очень прост и полностью соответствует ранней традиции (рис. 9,*9*).

Однако всего через несколько лет возникает план, в котором холл явно деградирует. В усадебном доме Бертон Эгнес (1602—1610 гг.) все как-будто по-старому — холл с тамбуром и эркером, служебные помещения и кухонный комплекс примыкают к нижнему концу холла, а парадные комнаты и интимная половина — к верхнему. Однако помещения дифференцировались, увеличивались в числе применительно к усложнившимся потребностям. Возникают отдельные столовые, холл перестает быть местом встреч — в нем стало слишком много дверей (рис. 9,*10*).

В Астон Холле (1618—1635 гг.) холл все еще занимает центральное положение, разделяя служебные помещения и жилую парадную половину. Но это уже только вход, вестибюль дома; холл утратил парадное возвышение, эркер (рис. 9, *11*).

В Бигноре (Суссекс) сохранился простой крестьянский дом фахверковой конструкции. Судя по небольшой площади оштукатуренных панелей заполнения (панели увеличивались из поколения в поколение по мере совершенствования конструкции), этот коттедж относится к первой половине XVI в. Уже по общему виду можно заключить, что и здесь холл первоначально отделял спальню от кухни и служил основным помещением. Много позже холл этого дома получил промежуточное перекрытие и превратился в двухъярусное жилое помещение.

Принципы построения плана не зависели от размера жилища или от материала. Появившаяся в XVI в. тенденция к симметричной композиции плана едва ли была простым результатом итальянских влияний (симметрия, как и ритм, не является изобретением итальянского ренессанса).

Арсенал художественных средств архитектуры средневекового жилища Англии был слишком беден, чтобы служить источником декоративного обогащения тех архитектурных типов, которые были вызваны к жизни строительной инициативой времени, резко переключившейся с храмостроительства на сооружение жилья. В поисках нового художественного языка, естественно, обращаются к Италии. Так, архитектурные формы итальянского ренессанса проникают в Англию наряду с итальянской одеждой, итальянской музыкой, итальянской прозодией. В начале XVI в. итальянское зодчество уже выработало систему архитектурного мышления, обусловленную как прошлым италийской культуры, так и всеми особенностями местной природы и социальной среды. Однако слагавшееся исторически мировоззрение английских

11. Вестминстер. Гробница Генриха VII. 1516 г. П. Торриджано

строителей-эмпириков, даже если им удавалось побывать в Италии, не позволяло им понять закономерностей ордерной системы, языка ее пропорций. И если дифференцированное восприятие ремесленников постигало эту архитектуру не как интегральное целое, а как более или менее стройный набор «антиков», то это тем более правомерно в отношении заказчиков и потребителей. И заимствованные в Италии отдельные формы оказались включенными в формотворческий процесс, притом в качестве только одного из его многочисленных компонентов. Но такова уж была творческая мощь этого времени, что в сочетании с местной строительной традицией, ее материалами и конструкциями эти формы были осмыслены по-своему и подчинены специфическим задачам времени и места. Сонет проник в Англию из Италии одновременно с обновленным Витрувием. Но между сонетом Петрарки и сонетом Шекспира очень мало общего.

Как архитектурная система итальянский ренессанс появился в Англии через сорок лет после смерти Палладио, когда праздник елизаветинского Возрождения давно отшумел.

В начале же XVI в. прибыли еще только итальянизированные нидерландцы (Джон Круст, Джерард, Лука и Сусанна Хорнбод, Вильям Сретер, ван Клеев, Антонио Мор Утрехтский и др.). Это были преимущественно портретисты, призывавшиеся увековечить образы правителей и окружающей их знати. Конечно, всех затмевала слава Ганса Гольбейна Младшего (1495—1543 гг.), проведшего последние 16 лет жизни в Лондоне. Из архитектурных работ ему приписывают рисунок капители одной церкви в Чельси (Лондон), один камин и садовую беседку в Уилтоне.

Были среди приглашенных мастеров и итальянцы. Источники называют целый ряд имен (Джироламо да Тревизо, Никола да Модена, Бенедетто Ровеццано, Дж. Майано, Бартоломео Пенни, Тото делла Нунциата, Пьетро Торриджано и др.). Но это главным образом скульпторы и декораторы, чаще всего второстепенные (Тициан и Рафаэль отклонили приглашение Генриха XIII). Архитекторов среди них не было. Деятельность итальянцев оставила мало следов, и большинство существующих атрибуций остаются спорными. Наибольшее значение имели бесспорные работы скульпторов **Пьетро Торриджано** и Бенедетто Ровеццано.

Важнейшая из них надгробие Генриха VII, законченное Пьетро Торриджано в 1516 г. (рис. 11). Хотя это надгробие, следуя английской традиции, представляет собой мраморный алтарь-саркофаг с лежащей фигурой короля, пропорции, симметричность композиции, характер декора, а также наличие свободных скульптурных фигур (херувимы) — все здесь говорит об итальянском ренессансе, причем в его наиболее чистых и благородных формах. Но памятник этот возник в пышной позднеготической среде капеллы Генриха VII, справедливо считающейся венцом английской готики. С тем большей решительностью столкнулись здесь две противоположности. Историко-архитектурное значение произведения Торриджано оказалось не в том, что оно впервые на английской земле воспроизводило новые формы, а в том, что формы эти, возникнув

в чуждой среде, тем самым впервые противопоставили себя традиционным. Отныне пойдет сложный процесс слияния двух начал: традиционного и заимствованного. В Англии XVI в. действовали две противоречивые тенденции: с одной стороны, жажда нового, отвечающего возникшему индивидуализму и антиклерикальным настроениям, но с другой — естественные поиски в традиционном искусстве соответствующих форм выражения для проснувшегося национального самосознания. Однако синтезу, закономерно достигнутому в архитектуре жилища XVI в., предшествовало разрушение старого, позднеготического. Позднеготическая архитектура Англии — это стиль надгробий, капелл и балдахинов, стиль церковных интерьеров по преимуществу. Но именно сюда прежде всего ворвался итальянский ренессанс и тем фатальнее оказался удар: единство было утрачено. Средневековый мастер по-иному чувствовал архитектуру, и надгробие, создававшееся им, было такой же частью общего, т. е. храма и его интерьера, какой был сам покойник по отношению к уравнивающему и всепоглощающему забвению заупокойного мира. В средние века скульптурные изображения умерших были реалистичны без того, однако, чтобы быть портретами. Сливаясь с окружающей архитектурой, эти надгробия, часто выполненные в том же материале (алебастр, пербекский «мрамор»), что и интерьер, становились его важной и неотъемлемой частью. Однако люди XVI в. и после смерти стремились выделиться.

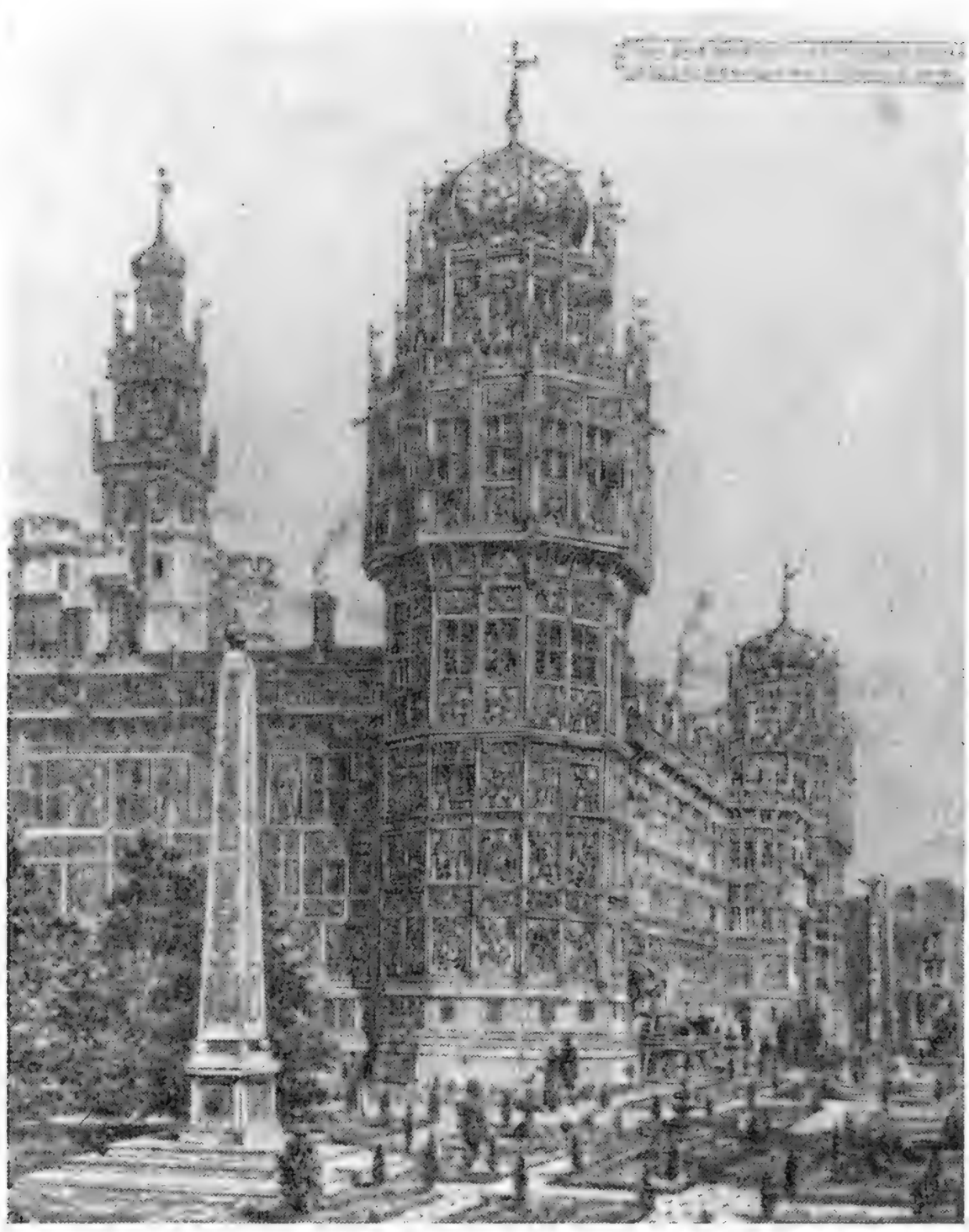
Со временем традиционные свободно поставленные надгробия окончательно уступают место ренессансным композициям: ниша с завершением в виде полуциркульной арки и в глубине ее — саркофаг. Ниша фланкировалась пилястрами и колоннами, несущими антаблемент с пышной пирамидальной композицией над ним, увенчанной обелиском. На стене ниши — герб и таблица с пространной надписью, подробно перечисляющей родовые связи покойника. Все эти сооружения раскрашивались в яркие, часто кричащие цвета (например, надгробие Дж. Рида 1610 г. в Бредоне). Так самодовольное тщеславие стремилось убедить себя и других в законности своих притязаний. Сентенциозность длинных эпитафий и звонкие титулы сменяют средневековое «червь есмь». Не о спасении своей души уже хлопочет новый заказчик, а о саморекламе, и он, естественно, настаивает на портретном сходстве.

С момента появления произведения Торриджано эволюция мемориальной скульптуры отрывается от архитектуры. Новых, «ренессансных» церквей не строят, а готические формы надгробий отвергаются новым заказчиком. И с разрушением готического синтеза гибнет прославленная в средние века английская скульптура. Материал в значительной степени определял художественную манеру английских мастеров: в сочетании традиционных приемов народного мастерства и традиционного материала создавалось специфически английское искусство трактовки церковных интерьеров. Замена одного из этих факторов новыми неизбежно разрушала результат. Вынужденные модой работать в несвойственном им материале (мрамор, терракота), английские мастера утратили свое искусство. И, лишь научившись передавать в дереве и в камне заимствованные «антики», народное мастерство, навсегда покинувшее область мемориальной скульптуры, снова обрело себя в конце XVI в. в отделке комфортабельных интерьеров жилищ того времени.

Конечно, не эфемерному пребыванию при дворе нескольких второстепенных итальянских мастеров обязана архитектура Англии XVI в. своими обновленными формами. Растущие потребности провинциального строительства, питавшегося модой, предъявляли неслыханный спрос на континентальные альбомы образцов тем более, что речь шла об архитектурных элементах, часто не имевших прототипов в средневековом зодчестве (камины, печные трубы, ордерные порталы и пр.). Процесс разрушения позднеготического синтеза, возникнув в церковном интерьере, быстро переходит на фасады строящихся светских зданий.

Итальянизированные формы возникают раньше всего в крупнейших постройках начала XVI в. — в королевском дворце Нонсэч и в царственной резиденции кардинала Уолси — Хэмптон Корте.

Дворец Нонсэч (рис. 12) был разрушен в XVII—XVIII вв. Существует, однако, много описаний этого сооружения, где расточительность Генриха VIII сказалась как в декоре фасадов, перенаселенных скульптурными фигурами, так и в пышной отдел-



12. Дворец Генриха VIII Нонсэч (рисунок XVII в.)

ке интерьеров. Но если в этом здании, безосновательно приписываемом иногда Тото делла Нунциата, бесспорно присутствовали итальянские настроения, то в Хэмптон Корте (1514—1540 гг.) они проявились только в некоторых деталях декоративного характера: в терракотовых медальонах фасада, выполненных, видимо, по заказу Уолси в Италии, а также в деталях резных перекрытий холла уже бесспорно местной работы. Грандиозное здание, выложенное из темно-красного кирпича с белокаменными деталями, как в композиции плана, так и в трактовке фасадов с их позднеготическими окнами, в стилистическом плане оставалось готическим. Существующий ансамбль (около тысячи помещений), включающий, в частности, новое крыло, сооруженное Реном во второй половине XVII в., — плод целого ряда пристроек. Впрочем и в XVI в. это был дворец, который Уолси незадолго до своего падения счел необходимым подарить Генриху VIII, чтобы не дразнить его опасной зависти.

В конце первой четверти XVI в. было построено два усадебных дома средней величины — Лейер Марней (1500—1525 гг.) и упомянутый Сеттон Плейс (см. стр. 444). В обоих случаях наличие новых веяний можно объяснить заграничными впечатлениями владельцев. Композиция того, что сохранилось от Лейер Марней (рис. 13), вполне средневековая. По внешнему фасаду пространство между двумя восьмиярусными эркерами занято воротами, над которыми два больших прямоугольных окна. Со стороны двора несколько асимметричный фасад не имеет выступающих частей. Каменные переплеты центральных окон, несмотря на свою готическую профилировку, украшены ренессансными деталями (арабески), а характер терракотовых украшений фигурных парапетов говорит об их итало-французском источнике (мотив дельфинов).

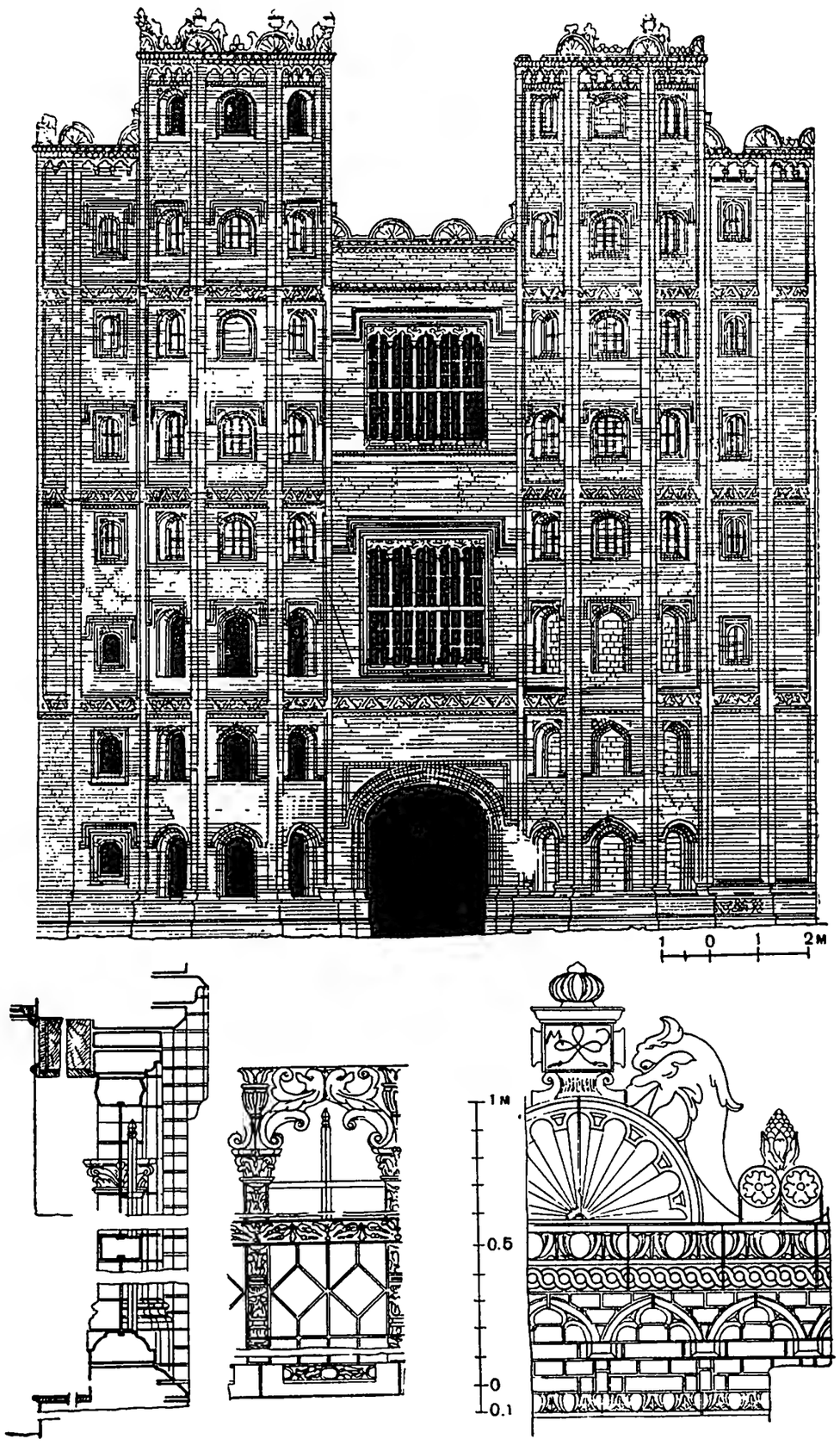
В Сеттон Плейс появляется некоторая симметричность как в композиции плана (рис. 9), так и фасада. Как и предыдущее, это здание построено из кирпича, окна большие, прямоугольные, расчлененные каменными переплетами, которые имеют обычные для конца XV в. завершения в стиле «перпендикулярной» готики. Но фланкирующие вход башни средневековья здесь уже выродились в глухие столбообразные выступы многоугольного сечения, увенчанные башенками и соединенные зубчатым парапетом. Фасад богато украшен итальянизированными деталями.

Хенгрейв Холл (см. стр. 444) — большой усадебный дом купца Томаса Китсона, который в 1521 г. приобрел этот участок и вскоре получил дворянское достоинство. Хотя в плане очевидна тенденция к некоторой симметрии (рис. 9), фасады еще асимметричны. Углы завершены куполообразными башенками, а периметр кровли обегает зубчатый парапет. По сравнению с поверхностью стен (камень и светлый кирпич) площадь окон невелика. Важнейшей особенностью является пышный портал, контрастирующий с гладкой поверхностью стен, почти вовсе лишенных орнамента, — прием, которому принадлежало будущее. Все детали, за исключением портала, готические. Хотя входная арка готическая (уплощенная стрельчатая арка

Тюдоров), над ней богатый эркер на ренессансной консоли, геральдический декор которой вполне итальянский (амуры-щитоносцы и пр.). Эркер завершен позднеготическими фиалами. Вход фланкирован приземистыми массивными башнями с готическими фонарями в виде завершения. Перед входом две свободно поставленные колонны, которые ничего не несут. Западный фасад расчленен рядом выступов, заключающих в себе дымоходы каминов (парадные помещения расположены к западу от холла). Несмотря на свой все еще средневековый характер, этот типичный усадебный дом предвосхищает дальнейшее развитие типа во второй половине XVI в. как в том, что касается дифференциации и симметрии плана, так и в композиции главного фасада (акцентированный центральный портал).

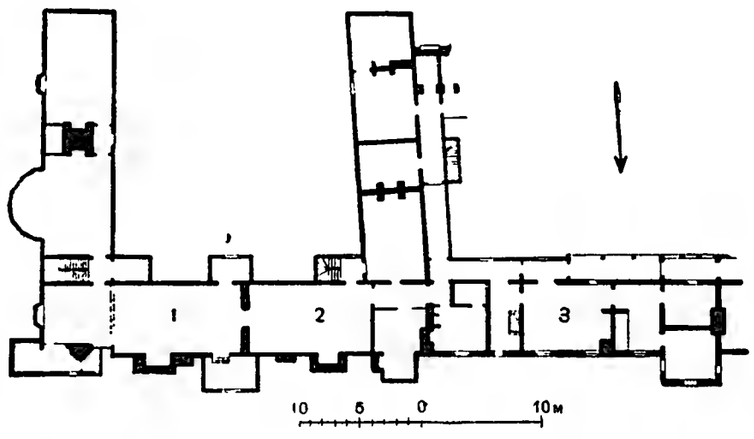
При всей значительности каменных сооружений центральных районов страны основная масса строительства в XVI в., если верить «хроникам» Холиншеда, производилась еще в фахверке. Сохранившийся материал правильного представления о подлинном соотношении между фахверковыми постройками и каменными в XVI в. не дает, поскольку сравнительная недолговечность дерева и его меньшая огнестойкость изменили за четыреста лет это соотношение не в пользу фахверка. К тому же каркасные сооружения плохо поддаются перестройкам, и в промышленных районах, в свое время богатых фахверковыми строениями (особенно в Ланкашире), их предпочитали сносить.

Сохранился все же целый ряд сравнительно крупных усадебных домов фахверковой конструкции (рис. 14). В том же Ланкашире — Спик Холл (середина XVI в.) имеет относительно симметричный фасад с центральным порталом, подъезд к которому выполнен в белом камне и украшен ренессансными деталями (рис. 15).



13. Усадебный дом Лейер Марней (гр. Эссекс), 1500—1525 гг.

Ансамбль Брамол Холл (около 1450 г. добавления — 1590—1600 гг.) вследствие пристроек имеет довольно атипич-



14. Усадебный дом Питчфорд (гр. Шропшир)

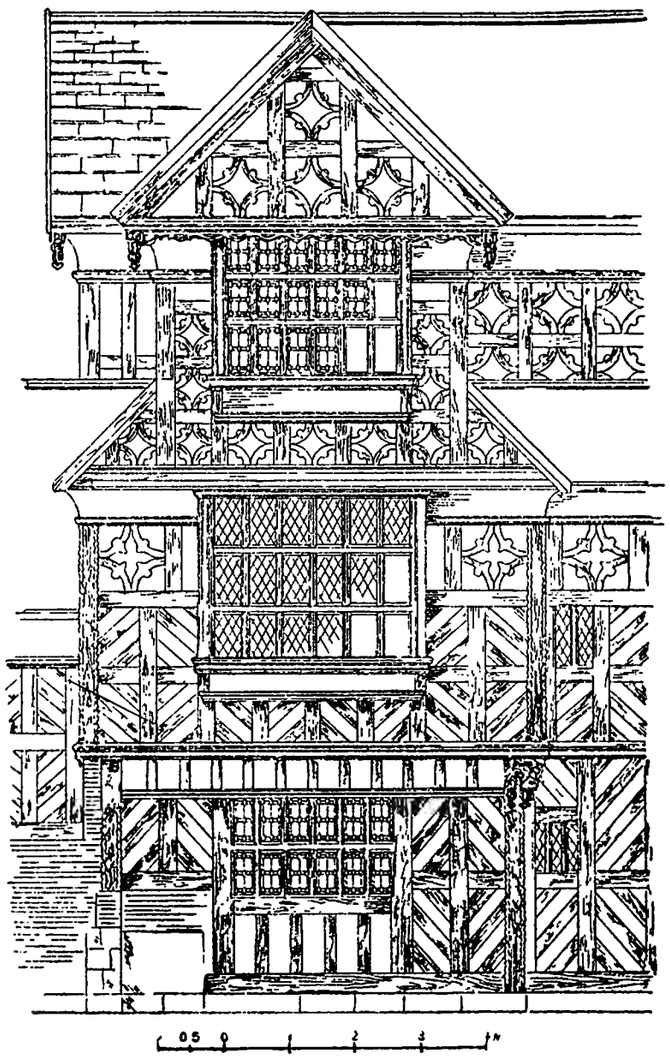
15. Фахверковый усадебный дом XVI в. Спик Холл (гр. Ланкашир)

ный план и асимметричный главный фасад, с большим эркером в середине (рис. 16). Несмотря на всю легкость конструкций и красочную живописность декора, сооружение в целом не лишено известной монументальности.

Однако едва ли не важнейшей постройкой этого типа является Мортон Олд Холл (рис. 17). В этом точно датированном 1559 годом и хорошо сохранившемся усадебном доме с его типичным планом (рис. 9) национальные деревянные конструкции XVI в., казалось, достигли своей вершины. Выходящие во двор два эркера работы плотника Ричарда Дейля, не говоря уже о всей трактовке наружных фасадов, вероятно, не имеют себе равных в богатом деревянном зодчестве Англии Тюдоров. Сплошь застекленная непрерывным рядом окон «длинная галерея» верхнего этажа — результат пристройки (1602 г.) в угоду возникшей моде, когда холл стал терять свое доминирующее значение единственного универсального зала (см. стр. 445).

Керби Холл (см. стр. 445) — точно датированный полуразрушенный усадебный дом в богатом камнем графстве Ноттингемшир. Он был построен с большим приближением к плану, хранящемуся в упоминавшейся уже коллекции Джона Торпа, мастера, судя по его собственной приписке к плану, заложившего первый камень этого сооружения. Некоторые писатели считают этот дом наиболее «ренессансным» в Англии XVI в. Как бы то ни было,

16. Фахверковый усадебный дом XVI в. Брамол Холл (близ Стокпорта)



17. Усадебный дом Мортон Олд Холл (гр. Чешир), 1559—1602 гг.

но он начинает второй период архитектуры английского Возрождения. Если в том, что касается плана, здравый смысл и экономичность продолжали господствовать и в конце XVI в., то в композиции фасадов, стремясь к безусловной симметричности, начали пренебрегать функциональной и конструктивной правдой: большие окна с целью зрительного равновесия возникают в неоправданных местах, подчас делятся поперек промежуточным перекрытием этажей, не говоря уже о том, что эркеры освещают сплошь да рядом маловажные помещения.

Керби Холл обрамляет прямоугольник большого внутреннего двора (рис. 9). Северная сторона, где расположен вход, со двора трактована в виде лоджии, застекленная аркада которой первоначально была открытой. Боковые стороны дома, выходившие во двор, были заняты различными помещениями, с западной стороны жилыми, а с восточной — служебными. Ныне все перегородки разрушены, но детали плана можно восстановить по чертежу Торпа. В композиции всех дворовых фасадов соблюдена строгая симметрия. Комплекс основных помещений (холл, парадная гостиная, кухня со службами и пр.) расположен в южном крыле, дворовый фасад которого с его богатым центральным порталом и является основным. Его большие симметричные окна на восточной половине освещают два яруса помещений, а на западной — высокий холл.

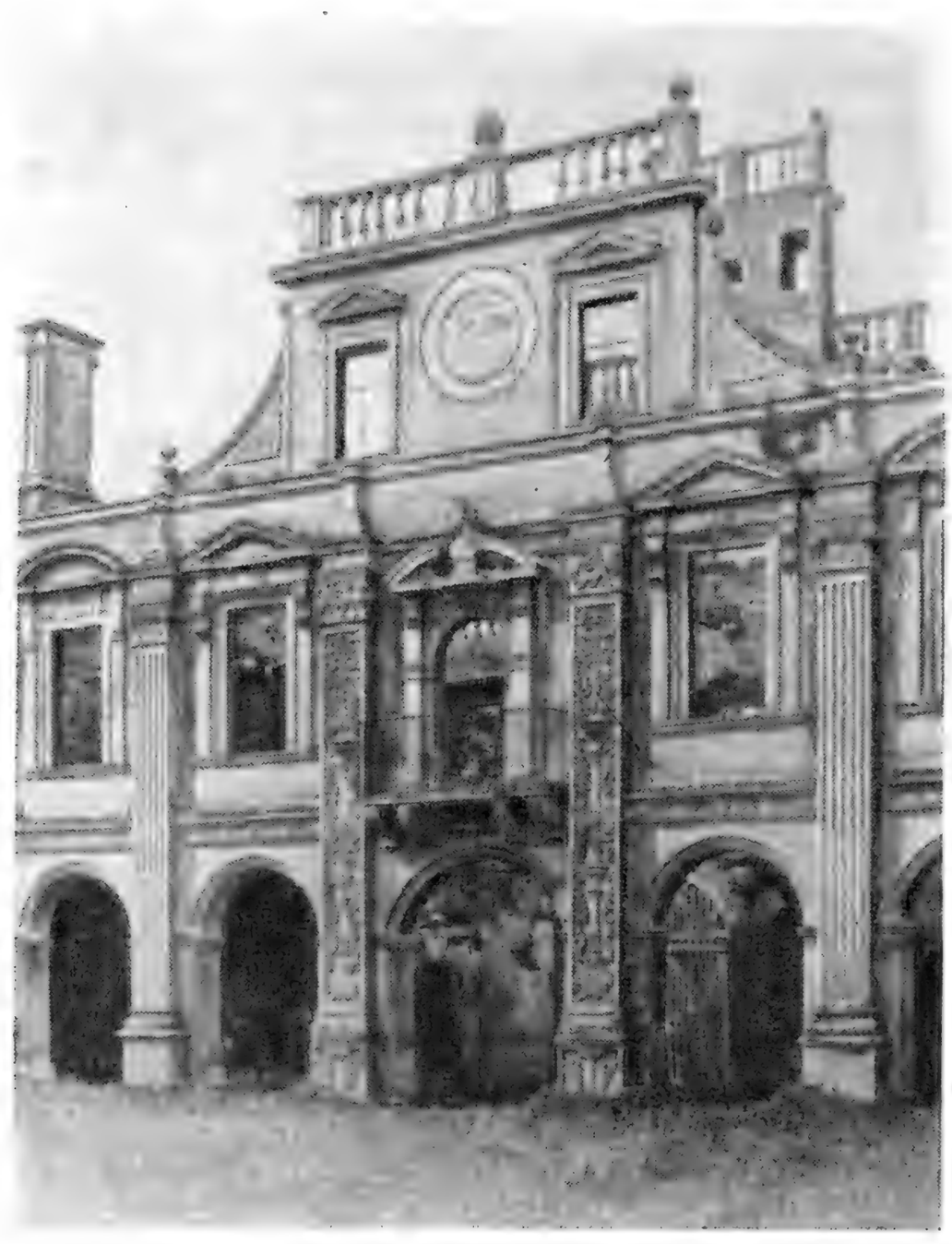
Весь второй этаж западной стороны был занят так называемой «длинной галереей», становившейся обязательным элементом даже усадебного дома средней величины, не говоря уже о дворцах. Галерея почти всегда помещалась на верхнем этаже, где было больше свободного места и открывался хороший вид на окрестность. В Бэкхерст Хаузе галерея достигала 76 *м* длины. В коллекции Торпа упоминаются галереи около 60 *м* длины (ширина 8—9 *м*). Потолки «длинных галерей» чаще всего лепные. Назначение такого вытянутого в длину парадного зала все еще остается неясным: возможно, что оно служило местом для прогулок в частые дождливые дни, танцевальным залом и т. п. Существуют указания на то, что при большом наплыве гостей им иногда пользовались и для ночлега. Во всяком случае только со временем эта галерея превратилась в «картинную».

В Керби Холле по крайней мере пять больших лестниц вели на второй этаж дома, вытянувшийся по четырем сторонам двора (высокий холл, как обычно, прерывал сообщение между обеими половинами).

Дворовые фасады расчленены пилястрами впервые примененного в Англии большого ордера (рис. 18). Пышный ордер-

ный портал увенчан аттиком с несколько громоздким завершением. И хотя всюду пропорции произвольны, формы фантастичны, ордер часто применен неправильно, есть нечто знаменательное в тщательности, с какой здесь избегаются готические воспоминания. Сам силуэт здания с рядом причудливых нидерландских фронтонов, обелисками и сдвоенными столбообразными трубами, снабженными антаблементом, не лишен своеобразного ритма, хотя и несколько беспокойного. Двойной полукруглый эркер юго-западного крыла добавлен позже, а два окна перестроены в 1638—1640 гг. Иниго Джонсом.

Дом Фрэнсиса Уиллоуби — Уоллатон Холл (1580 г.) — одна из наиболее известных европейских построек XVI в., на самом деле совершенно нетипична для елизаветинской Англии (рис. 19). Традиционный план оказался здесь целиком подчиненным фантастической композиции объемов, автором которой был, по-видимому, Джон Торп. Постройка была осуществлена мастером Смитсоном, эпитафия которого называет его «архитектором и сервейером» (т. е. строителем, а не автором проекта) этого дома. Известно пристрастие Торпа к вычурным композициям [1]: в данном случае место внутреннего двора занимает центрально поставленный холл, возвышающийся (с целью освещения) на 11 *м* в виде прямоугольной башни с угловыми башенками на консолях. Большие прямоугольные окна этой башни снабжены каменными переплетами с рисунком, напоминающим готический. По углам основного объема, окружающего холл, четыре сильно выступающие башни прямоугольного плана, сравнительно невысокие (6 *м* над главной кровлей). Первоначальный вход вел, как обычно, к холлу, но через ряд промежуточных помещений, одно из которых освещалось лишь отворенной дверью. Это неудобство было устранено только через сто лет, когда был пробит проход непосредственно в холл.



18. Керби Холл (гр. Ноттингемшир), 1570—1575 **гг.** Фрагмент дворового фасада

Несмотря на свой сравнительно небольшой объем, этот причудливый усадебный дом производил большое впечатление даже на современников, привыкших к вещам необычным. Вероятно, это были те поклонники моды, для которых обилие «антиков» являлось признаком хорошей архитектуры. Фасад Уоллатон Холла, особенно угловые башни, перегружены декоративными деталями нидерландского происхождения. Причудливые очертания фронтонов, фланкированных и завершенных статуэтками, обелиски по углам, высокие трубы в форме колонн создают очень беспокойный силуэт. На поверхности фасадов не оставлено незаполненных плоскостей — ниши чередуются с выступами, даже пилястры перехвачены в середине широкими выступающими поясами. В трех ярусах ордеров соблюдена обычная последовательность. В полукруглых нишах угловых башен бюсты Платона, Аристотеля, Вергилия. Бюсты, по некоторым сведениям заказанные в Италии, отсутствуют и часть ниши осталась пустой.

Подчинение привычного функционального плана отвлеченной схеме, рассчитанной на зрительный эффект, привело к созданию сооружения, которое, производя

[1] В коллекции Торпа есть план дома, который он предназначал для самого себя и в основу которого положил очертания собственных инициалов.

большое впечатление как монумент, — как жилище не вызвало подражания. Именно в монументальности Уоллатон Холла, а не в обычных для архитектуры елизаветинской Англии поисках компромисса между традиционным и новым кроются не только особенности этого сооружения, но и причина его исключительности. Характерно, что стремление к достижению гармонической монументальности средствами ордерной архитектуры уже в то раннее время привело к возникновению композиции, напоминающей центрическую.

Построенный примерно в это же время небольшой дом Пилтон Манор Хауз является прямой противоположностью Уоллатон Холлу. Обычный план, сгруппированный по сторонам центрального ядра (холла), вполне отражен рациональной комбинацией объемов, выполненных в камне. В этом случае художественный эффект достигнут простейшими средствами, — сильно выступающим прямоугольным эркером, благородно профилированными каменными переплетами больших окон, щипцами крутых двухскатных кровель, а также типичными для времени Тюдоров высокими сдвоенными трубами. Здесь нет и следа «антиков».

Берглей Хауз — пример большого дворца вельможи. Здесь часто гостил двор Елизаветы. Восточная сторона огромного квадрата была застроена владельцем Уильямом Сесилем в 1556—1564 гг. и включала холл и прилегающие к нему помещения. Остальные стороны были закончены в 1577—1587 гг. не без участия Джона Торпа (угловые прямоугольные башни напоминают Уоллатон и увражи Серсо, к которым Торп часто обращался). Однако в строительстве принимало участие большое число мастеров из Германии (это чувствуется в рисунке парапетов). Здание представляет собой массивный трехэтажный объем каменной кладки с умеренной площадью застекленных проемов, расчлененный рядом выступов и эркеров. Широкие карнизы, на трех уровнях обегающие весь периметр здания, хорошо связывают выступы и углубления в единое целое. Если не считать дворовой башни (рис. 20), ордер полностью отсутствует. Особенностью здания является также отсутствие излюбленных Торпом фигурных фронтонов. Силуэт этой, во всем остальном спокойной постройки, не лишенной величественности, определяют многочисленные башенки, которыми она ощетинилась, и высокие «колонны» — трубы, объединенные в ряды общими архитравами.

19. Уоллатон Холл (гр. Ноттингемшир), 1570—1580 гг. Общий вид с северо-запада. Верхняя часть холла. План 1-го этажа

1 — холл; *2* — гостиная; *3* — спальни

В другом дворце — Ноул (1570 г.), также приписываемом Торпу, вполне средневековый фасад (зубчатый парапет, машикули над входом), хотя и симметричный, уживается с нидерландскими фронтонами, колоннадой и балюстрадой садового фасада (рис. 21, 30, 31).

Монтакют Хауз — усадебный дом (см. стр. 445) придворного юрисконсульта Елизаветы Эдуарда Фелипса хорошо сохранился и является одним из самых красивых зданий конца XVI в. В данном случае фасад (рис. 22) так же симметричен, как и план (рис. 9). Предлежащий двор с его балюстрадой и причудливыми беседками у ворот — как бы напоминающими об укрепленном башнями въезде в средневековый замок — говорит об эволюции от замкнутого укрепленного двора к гостепри-

20. Берглей Хауз (гр. Нортгемптоншир), 1556—1585 гг. Башня со стороны двора

имной загородной резиденции. «Через эти широкие двери никто не приходит слишком рано и никто не уходит слишком поздно», — гласит надпись над порталом. Площадь прямоугольных окон намного превышает площадь кладки. Два больших эркера по сторонам сильно выступающего портала доведены, однако, только до уровня третьего этажа, который по фасаду целиком занят «длинной галереей», сплошь застекленной, если не считать восьми ниш, содержащих скульптурные фигуры. Сильно выступающие боковые крылья завершены фронтонами сложного криволинейного очертания. Над карнизом — балюстрада с обелисками, подобная той, что окружает внешний двор. Таким приемом дом и предлежащий двор как бы связываются в единую композицию. В этом здании, целиком построенном из сравнительно мягкого сомерсетского камня, также отсутствует ордер, если не считать неожиданных свободно поставленных перед фасадом колонн, которые ничем не связаны со зданием.

21. Дворец Ноул (гр. Кент), 1570 г.

К заднему фасаду дома была в 1760 г. пристроена часть демонтированного раннего сооружения с порталом в стиле перпендикулярной готики, что и образовало сквозной проход от одного крыла к другому.

История развития елизаветинской архитектуры — это история сопротивления национальных архитектурных форм вторжению континентальных приемов и идей. Однако насколько успешным было это сопротивление в строительстве мелкого и среднего масштаба, где компромисс привел к стойкому и вполне самостоятельному синтезу, настолько же полной во второй четверти XVII в. явилась победа палладианства в архитектуре зданий, возводившихся новой знатью. Но и здесь победа далась не без долгой и упорной борьбы.

Как признак стойкости готических воспоминаний, даже в самых крупных сооружениях дворцового типа, упорнее всего держался силуэт. Его беспокойные контуры долго противостояли нивелирующей уравновешенности новых форм. Даже когда в результате превращения верхних этажей из служебных в парадные двухскатные кровли уступили место сравнительно плоским, традиционные щипцы стали заменять декоративными фронтонами причудливых очертаний. На балюстрадах, сменивших прежние зубчатые парапеты, возникли фиалы, шары и обелиски. Высокие трубы все еще фантастической формы продолжали группировать с явной целью получить наиболее живописный эффект. Ино-

22. Монтакют Хауз (гр. Сомерсет), 1580—1599 гг.

гда завершения эркерных выступов, заменяющие былые башенки, возносились над уровнем венчающего карниза.

Унаследованный от архитектуры ранних Тюдоров динамический силуэт, разумеется, был не столько проявлением «готического вертикализма», сколько результатом как свободной композиции объемов различной высоты, так и функциональной необходимости щипцов. Щипцы служили не просто естественным завершением торцовых стен в условиях двухскатного покрытия, но, возникая сплошь да рядом с продольной стороны, служили для освещения чердачных («мансардных») помещений. Высокие трубы были необходимостью в домах деревянной конструкции, тем более при покрытии кровель щепой или даже соломой. Поскольку формообразующий процесс обычно развивается в господствующем архитектурном типе зданий — а в начале XVI в. в английском жилищном строительстве, несомненно, господствовали деревянные жилища — можно предположить, что высокая форма труб возникла именно в сочетании с фахверком. Превратившись со временем в традицию, высокие трубы стали средством декоративного обогащения и каменных зданий, где в условиях огнестойкого покрытия кровель непомерная высота труб, возможно, и не вызывалась необходимостью.

Соображения комфорта и гигиены в климатических условиях Англии сразу же поставили перед строителями жилищ XVI в. проблему рационального освещения. Особенностью архитектуры жилых домов уже в период ранних Тюдоров были большие прямоугольные оконные проемы, разделенные на 2—3 вертикальных секции каменными импостами.

В елизаветинский период с увеличением площади окон эти импосты стали соединяться поперечными каменными брусьями. Такой решетчатый каменный переплет, обеспечивая большую жесткость конструкции, в то же время облегчал застекление больших проемов. Есть сведения о налаженном массовом производстве (особенно на каменоломнях графства Уилтшир) не только декоративных деталей, но и таких конструктивных элементов, как карнизы, продававшиеся погонно, перемычки, стандартные оконные переплеты.

Внезапность, с какой в начале XVI в. новая форма окон сменила готическую, свидетельствует о решительном становлении нового архитектурного типа, в характеристике которого эти рациональные приемы играют важную роль. Более того,

23. Каудрей Хауз (гр. Суссекс), 1540. Эркеры главного фасада

она говорит о творческой свободе каменщиков, искусство которых до того в основном воспитывалось опытом храмостроения. Отказавшись пожертвовать функциональностью ради декоративных эффектов, создававшихся узором готических переплетов, эти мастера, опираясь на опыт каркасных конструкций фахверка, в то же время обеспечили устойчивость стен установкой под перемычками в опасно широких оконных проемах каменных импостов. Такие сплошь застекленные дворцы, как Хардуик Холл, где площадь окон превышала площадь кладки, были в своей тектонической сущности смешанной конструкцией: массивная кладка здесь сочеталась с каркасом (см. стр. 461).

Специфически английским элементом архитектуры века Тюдоров был эркер. Возникнув в средние века в виде выступающего окна в «верхнем» конце холла (иногда он появлялся и на консоли, над входом), эркер вначале был еще невелик, высота его не превышала этажа. Однако со временем он вытянулся на два этажа (Боутон Малерб, Каудрей Хауз, 1540 г., рис. 23), затем на высоту фасада и, наконец, перерос его (Барлборо Холл, 1583 г.). Эркеры стали располагаться симметрично по фасаду, превратившись в важнейший элемент его членения. В Бертон Эгнес (см. стр. 445 и рис. 9) эркеры служат главным украшением гладкого фасада, сложенного из кирпича и белого камня. Из прямоугольных и многоугольных эркеры развились в полукруглые, подобные двойному эркеру Керби Холла. Даже самые незначительные коттеджи не обходятся без эркера (Боуртон в Глостершире, фахверковые домики в Стивентоне, в графстве Беркшир). В начале XVI в. совершенно асимметричный фасад небольшого Хорхем Холла (1502—1505 гг.) расчленен тремя различными эркерами. В очень небольшом доме Колд Аштон (Глостершир) в конце XVI в. — три эркера: один в холле и два на симметричных выступах южного фасада. Они служат единственным украшением этого спартански простого здания.

С начала XVII в. входной портал начинает приобретать особую важность. Даже сравнительно незначительные двери Хэтфильд Хауза (1611 г., стр. 458) получают пышное ордерное обрамление. Меняющееся время сказывается и на трактовке входов. В больших дворцах вход располагается центрально и превращается в пышную ордерную композицию, становится представительным, даже высокомерным, как и сам владелец. Портал Бликлинг Холла (1619—1620 гг.) обрамлен двухъярусным ордером с непропорционально большим гербом. Геральдические звери на цилиндрических пьедесталах зорко стерегут вход.

Дворец Лонглит в Вильтшире, 1568 г.

Тепло было важнейшим условием комфорта в пасмурной Англии, и дома времени Тюдоров хорошо отапливались. Трубы, доминирующие над жилищем XVI в., как бы подчеркивают традиционную важность очага и предполагают уют интерьера, особенно в небольших домах. Неудивительно, что дымовая труба рано становится фактором художественной характеристики английского дома и на нее, не в последнюю очередь, распространяются приемы репрезентативной трактовки дворца или большого усадебного дома. Еще в конце XV в. трубы встречались редко и холл во дворце Генриха VII в Ричмонде (1490 г.) имел очаг с выводом дыма через «лувр». Но с начала XVI в. они встречаются повсеместно. Сложенные из фасонного кирпича, составленные в группы причудливых очертаний, они становятся важным элементом всей композиции. Возникли «ордерные» трубы вроде колонн, украшающих кровлю Керби Холла, Уоллатон Холла или Лакок Аббей (рис. 24). Никогда еще непонимание тектонической природы колонны не сказывалось так ярко, как в этом декоративном сочетании ее формы с функцией дымовой трубы.

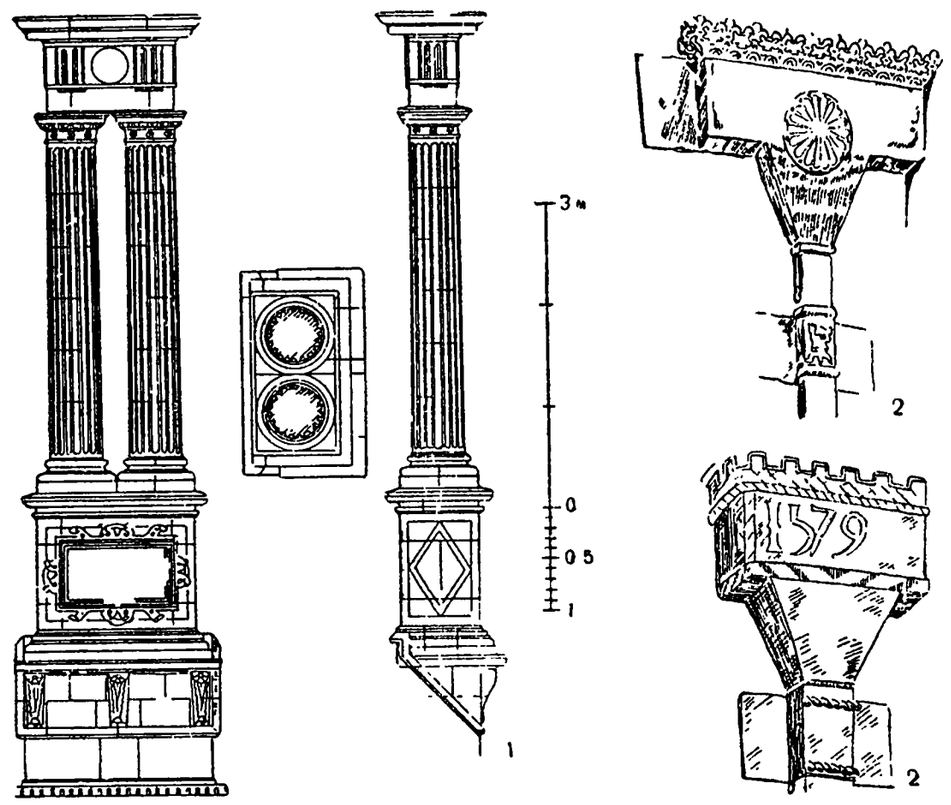
С появлением богато расчлененных фасадов, снабженных множеством окон, возникла нужда в водосточных трубах, неизвестных в средние века (уступчатые фахверковые дома мало нуждались в водосточных трубах, а глухие стены замков тем более не боялись дождя). В Хаддон Холле (XIII—XVIII вв.) сохранились свинцовые трубы для стока дождевой воды с декорированными воронками разной формы. Есть и другие примеры.

До XVI в. соображения обороны играли решающую роль при выборе застраиваемого участка, даже когда речь шла о сравнительно небольшом усадебном доме. Сады и парки, окружающие многие из сохранившихся ранних замков и домов, — результат последующего благоустройства. Если они встречались в средние века, то это посадки лекарственных растений, реже плодовых; такого рода насаждения не преследовали иной цели, кроме чисто утилитарной.

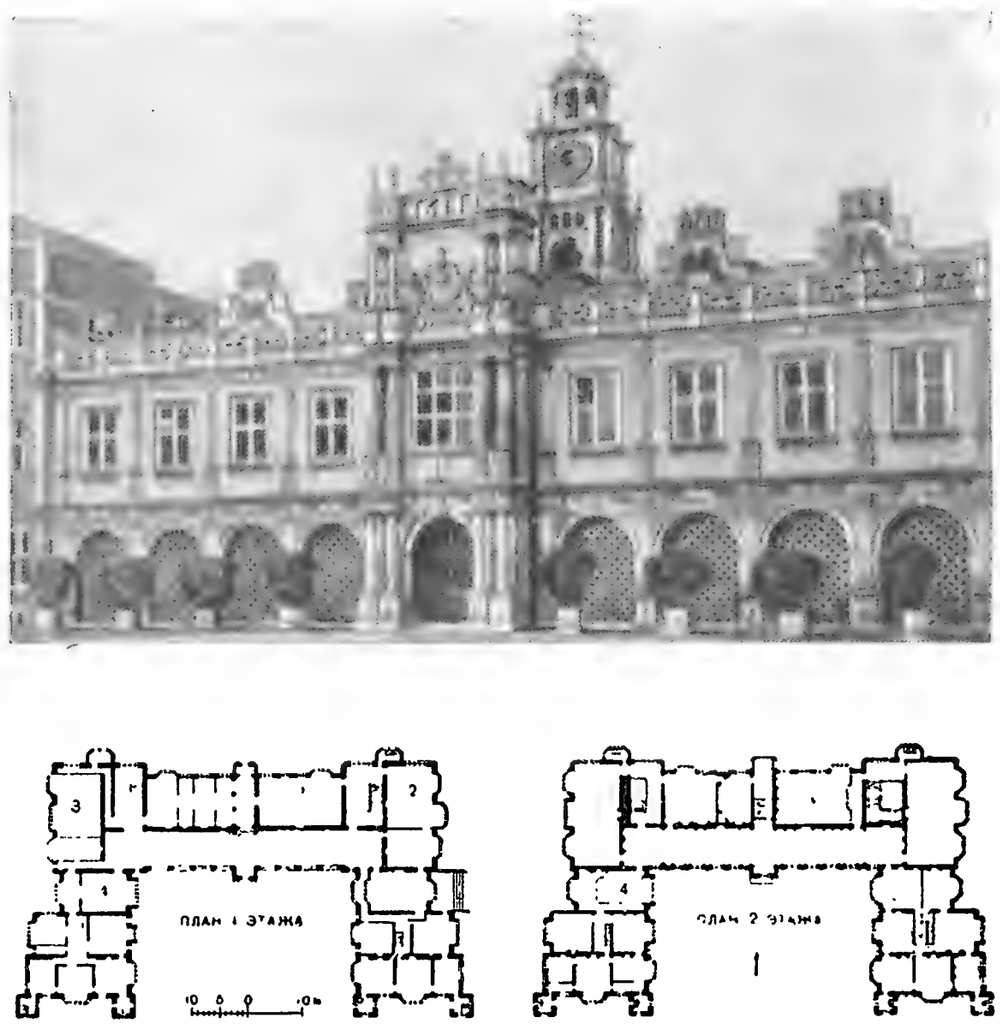
Участки садов обносились стенами с целью защиты от ветра, в садах устраивались живописные террасы с белокаменными лестницами, ставились причудливые беседки. Даже такие сравнительно небольшие владения, как Колд Аштон, имели свои благоустроенные сады.

Общие тенденции развития усадебной архитектуры, выявившиеся в таких постройках, как Монтакют Хауз, Кобхем Холл (1584 г.) и другие, достигли своей кульминации в первой четверти XVII в. при первом Стюарте, причем с определенностью, давшей некоторые основания назвать в сущности все еще елизаветинский стиль стилем Якова I.

Уже к концу XVI в. глубокие общественные сдвиги, происходившие в стране, привели к известной социальной поляризации в среде основных носителей строительной инициативы, т. е. новой феодальной верхушки, с одной стороны, и буржуазии в союзе с мелкопоместным дворянством, с другой. Но если при Тюдорах, опиравшихся на все деятельные слои общества и соблюдавших видимость конституционности, по крайней мере внешне, такое социальное расчленение не бросалось в глаза и это отражено господствовавшей архитектурной типологией (где между загородным дворцом и усадебным домом оставалось много общих черт), то с приходом Стюартов, склонных к откровенному абсолютизму, положение изменилось. Знать, усиленная шотландским окружением короля, постепенно отворачивалась от собственных культурно-бытовых традиций, ориентируясь на Францию и на Италию. Красочное, общительное и грубоватое жизнелюбие двора Елизаветы постепенно сменялось чопорным этикетом, стремительный



24. Дымовые (*1*) и водосточные (*2*) трубы



25. Хэтфильд Хауз (гр. Хартфордшир), 1607—1612 гг.
Планы: *1* — холл; *2* — гостиная; *3* — кухня; *4* — часовня

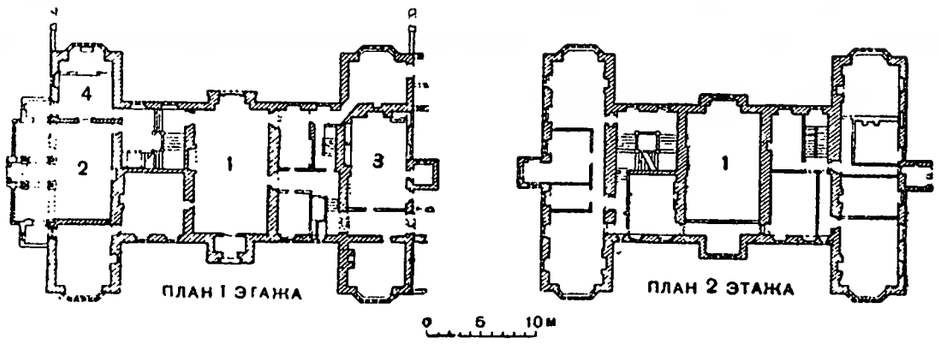
темп жизни замедлился. Правда, хорошо образованный король внешне пытался соблюсти преемственность установившегося образа жизни, однако его подлинная склонность к самодержавному правлению, делавшая конфликт с буржуазией неизбежным, скоро отразилась и на архитектуре многочисленных дворцов первой четверти нового столетия, теперь уже типологически противостоящих усадебным домам представителей «среднего» класса.

Хэтфильд Хауз (1607—1612 гг. рис. 25) был построен мастером **Робертом Лайминджем,** в прошлом плотником, и мастером **Дженевером,** при участии самого владельца Роберта Сесиля, хорошо знакомого с французскими книгами по архитектуре, в частности с сочинениями Филибера Делорма. Тем не менее, эта важнейшая постройка времени Якова I явилась плодом развития национального типа елизаветинского дворца, результатом эволюции, обусловленной как усложнившимися функциями загородного дворца вельможи, так и успехами строительной техники, не говоря уже о влиянии более дисциплинированного вкуса. Применение свинца в качестве кровельного материала и сооружение промежуточных капитальных стен позволили перекрывать большие пространства относительно плоской общей кровлей. Это обеспечивало компактность плана, симметричному построению которого стала соответствовать симметричная композиция как прямоугольных объемов, так и сравнительно гладких фасадов. Большие окна Хэтфильд Хауза просты, и важнейшим украшением главного фасада является богатый портал, как бы возвещающий царственную пышность интерьеров. Невысокая кровля скрыта за узорным парапетом, расчлененным тремя все еще довольно витиеватыми фронтонами. Силуэт характеризуется боковыми башенками довольно простых очертаний. Южный фасад, вероятно, лучший из созданных в Англии в начале XVII в., открывается в сад застекленной ныне лоджией. Здание выложено из камня, частью доставленного из Нормандии. Сохранилась отчетность, из которой видно, что конструкции обошлись в 8000 ф. стерлингов из 38 848, затраченных на здание в целом: основные суммы ушли на отделку интерьеров — лепные потолки, дубовые панели, каррарский мрамор каминов.

В большом дворце Чарлтон Хауз (1607—1612 гг.), построенном в обычном плане «Н» (кирпич с белокаменными деталями), композиция фасада проста (рис. 26). И здесь, если не считать ажурного парапета сравнительно плоской кровли и выступающего портала, фланкированного сдвоенными коринфскими колоннами, внешние формы не соответствуют пышной роскоши интерьеров. Несмотря на изменившееся ныне назначение отдельных помещений, план говорит об усложнившихся функциях новых дворцов, о блеске и в то же время об этикете придворной жизни. Высокий холл отделен от обособившегося парадного комплекса, с одной стороны, и от служебного — с другой, промежуточными помещениями первого этажа. Это уже не более как парадная приемная.

В Астон Холле (1618—1635 гг., рис. 27) с его роскошной «длинной галереей» холл превратился в вестибюль.

В начале XVII в. увлечение итальянской архитектурой готовит предстоящий переворот во всяком случае в том, что касается так называемого «монументального» строительства. Огромное значение имело полное издание Серлио на английском языке (1611 г.). Сэр Генри Уоттон объявляет Витрувия и Альберти «нашими главными учителями» и в 1624 г. издает свое собст-



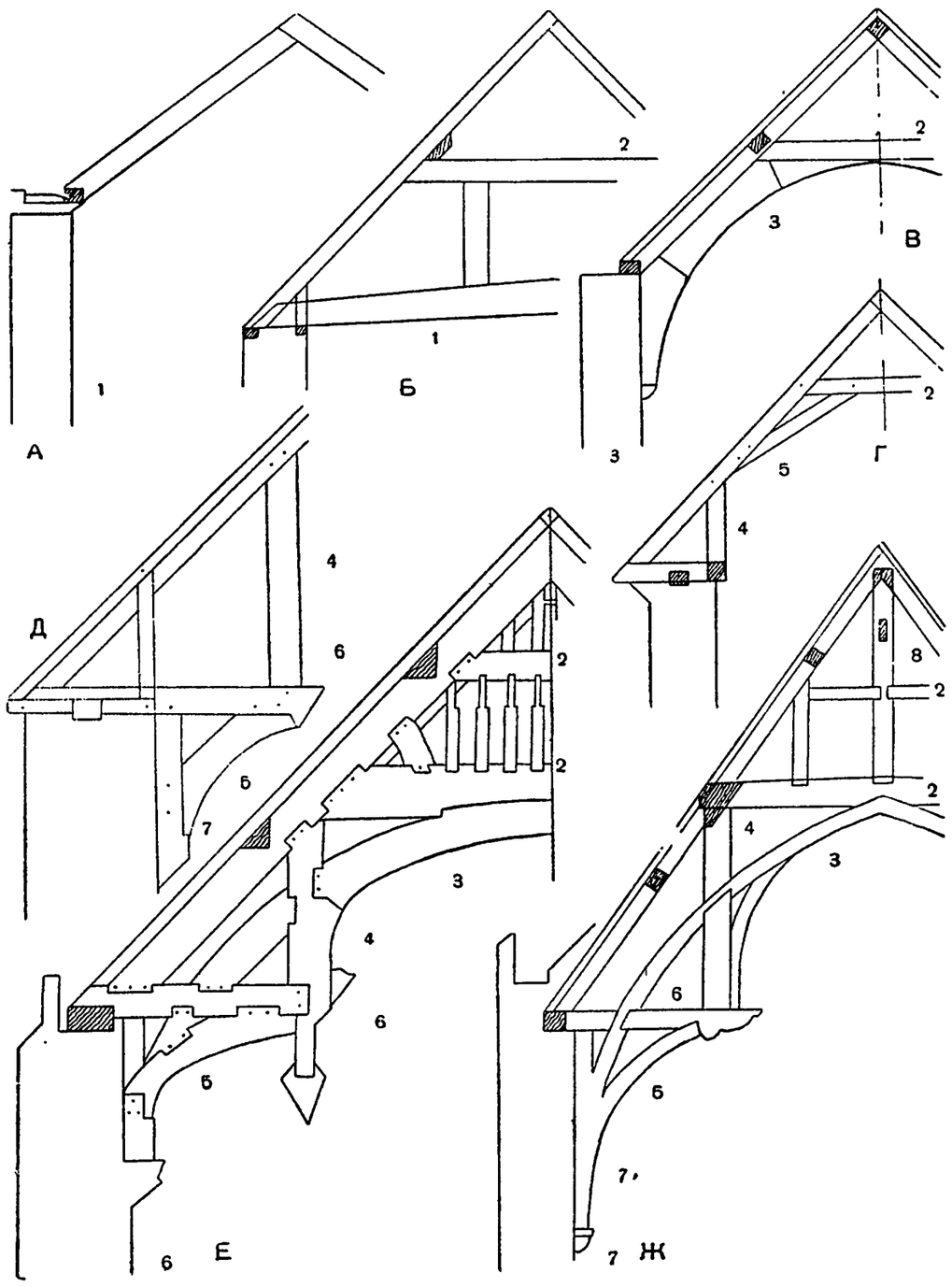
26. Чарлтон Хауз (гр. Уилтшир), 1607—1612 гг. Общий вид. Портал

Планы: *1* — холл; *2* — гостиная; *3* — кухня; *4* — часовня

венное пространное исследование: «Об элементах архитектуры», где призывает отказаться от нидерландского украшательства (хотя все еще рекомендует пирамидальные формы для труб). Он нападает на господствующие формы планов в виде «Е» и «Н» и настаивает на центрально поставленном главном объеме, обрамленном колоннадами. Он говорит, что Санта Джустина в Падуе лишена украшений и, тем не менее, прекрасна «благодаря скрытой гармонии своих пропорций». Однако эти настроения, увлекавшие двор и тянувшихся за ним поклонников «континентальной образованности», не только не задевали уже пуритански настроенного «среднего» класса, но и вызывали с его стороны демонстративное обращение к формам национальной архитектуры при Елизавете.

Дом в Аунде (около 1620 г.) предельно прост и имеет в плане форму «Е». Двор застроен с трех сторон — четвертая занята невысокой стеной с воротами, проем которых имеет форму четырехцентровой арки Тюдоров. Крайние щипцы крыльев дома украшены зубчатыми фиалами, которые с традиционными обелисками над входом служат единственным украшением этого пуританского дома. Энстоун Холл (около 1653 г.) — типичный дом для районов Йоркшира и Дербишира. План и здесь прост — гостиная под прямым углом к холлу, который превратился в вестибюль (пол вымощен каменными плитами, как и в кухне). Это помещение небольшой высоты, поскольку над ним расположены спальни. Простоте плана соответствуют и внешние формы, не менее далекие от

27. Астон Холл (гр. Уорикшир), 1618—1635 гг.



28. Развитие висячих стропил

А — стропила без затяжки с распором, погашаемым массивом стен; *Б* — стропила с затяжкой и шпренгелем; *В* — стропила со шпренгелем и аркой на консолях; *Г* — стропила с боковыми стойками, опирающимися на стену, шпренгелем и подкосами; *Д* — боковая стойка, вынесенная на консоль, с подкосом и пристенной стойкой; *Е* — стропила с двумя шпренгелями, аркой и боковыми стойками на консолях с криволинейными подкосами; *Ж* — стропила с двумя шпренгелями, средней стойкой, аркой, боковыми стойками на консолях. Элементы стропил: *1* — затяжка; *2* — шпренгель и верхний шпренгель; *3* — арка; *4* — боковая стойка; *5* — подкос; *6* — консоль; *7* — пристенная стойка; *8* — средняя стойка

«итальянских» влияний, чем они были сто лет назад. Это исторически сложившийся национальный тип жилого дома прочной и простой конструкции, рационально и в то же время живописно скомпонованный, продолжает повторяться на каждом шагу.

В массовом жилище фермеров даже в начале XVII в. продолжали господствовать типы домов, сложившиеся сто лет назад, с некоторыми конструктивными улучшениями. Более крупные из них имели холл с «гостиными» с каждой стороны. В «нижнем» конце был вход, в «верхнем» — очаг, который имел дымоход, общий с камином соседней гостиной, которая считалась главной. Меньшие дома имели только одну гостиную. Спальни всегда помещались на втором этаже, более изолированном. Однако и здесь заметно стремление к индивидуализации каждого коттеджа в частностях композиции, в благоустройстве участка, в декоре.

«Дома строятся для того, чтобы жить в них, а не любоваться ими», — напоминает Френсис Бэкон. Эти слова подтверждаются важностью, которую приобретает интерьер в эволюции архитектуры английского жилища в XVI, но особенно с XVII в., когда основной акцент оказывается перенесенным на богатство отделки помещений.

Первыми начинают украшаться холлы и прежде всего большие холлы дворцов и общественных зданий, причем главным украшением оказываются открытые стропильные перекрытия, где мощная прочная и в то же время легкая конструкция достигает неповторимой выразительности, импонировавшей народу плотников и кораблестроителей (рис. 28). Перекрытия Вестминстерского холла (пролет 22 *м*) конца XIV в. вызвало много подражаний, и, в частности, от него мало чем отличается перекрытие большого холла дворца Хэмтон Корт (около 1540 г.). Иногда перекрытие делалось плоским, и в этом случае оставлялись обнаженными только главные элементы пересекающихся балок и стропил, участки между которыми заполнялись оштукатуренными панелями с лепным орнаментом. Со второй половины XVI в. интерьеры холлов становятся богаче и под влиянием нидерландских мастеров вводятся лепные потолки со свисающими цапфами (подражание нервюрным сводам).

С особой тщательностью украшались также деревянные перегородки холла, причем здесь в резном орнаменте со второй половины XVI в. наряду с традиционной геральдикой начинают преобладать все те же нидерландские вариации ренессансных форм (пилястры и обелиски, гротески и сфинксы). Иногда оба проема перегородки получали ордерное обрамление с полным антаблементом через всю перегородку. Над карнизом шла балюстрада галерей, которая позже стала продолжаться и вдоль продольной стены (антресоли).

Фахверковые стены холлов долго оставались без украшений. Стены каменных холлов первоначально покрывались тонким слоем штукатурки с полихромным узором, однако сырость и холод вызвали широкое распространение гобеленов.

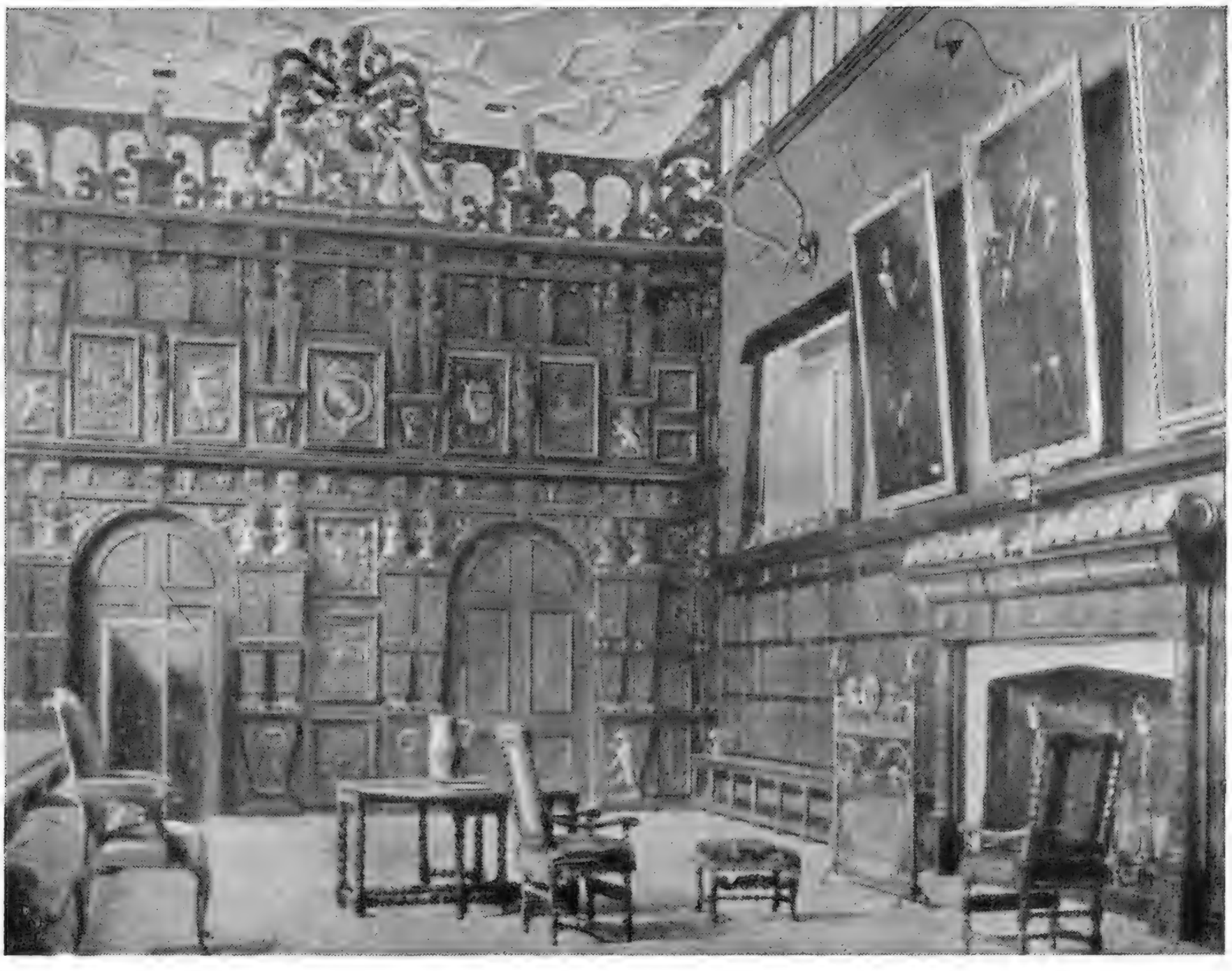
Со второй половины XVI в. основным приемом утепления стен и художественной отделки помещений становится деревянная, в основном дубовая обшивка. В первой половине XVI в. в орнаменте обшивки господствовал рисунок «свернутой простыни». Традиционное искусство английских деревообделочников сказалось с полной силой в изготовлении и в сборке резных или гладких панелей, которыми обшивались стены, иногда сплошь до потолка, а иногда до известного уровня, где начинался лепной фриз. Такие фризы часто изображали целые сюжеты, обычно мифологического характера, и раскрашивались темперой. В Хардуик Холле в «Зале для приемов» представлены все три важнейшие формы отделки — гобелены, панели и раскрашенный лепной фриз (рис. 29 и стр. 456).

29. Хардуик Холл (гр. Дербишир), 1576 г. Интерьер зала для приемов

Роль, которую играл очаг в жизни замка или усадебного дома средневековой Англии, унаследовал камин. Ниши в толще кладки с выводом дыма непосредственно через щель в стене и явились прототипом каминов XVI—XVII вв. Со второй половины XVI в. камин становится важнейшим украшением интерьера. В отделке каминов, выполненной в дереве, камне или мраморе, изощряется фантазия и искусство мастеров, черпающих, однако, свое вдохновение все в тех же континентальных альбомах. Подчас возникали очень сложные композиции, выполненные в разноцветном мраморе, причем чаще всего они доводились до потолка. Обычно проем топки обрамлялся пилястрами, колоннами или кариатидами с соответствующим антаблементом, играющим роль полки, над которой высилась такая же композиция, но облегченных пропорций, причем карниз последней подводился под потолок. Верхний ордер обрамлял либо пышный герб — дань изобразительной спеси «новых людей», либо картину или барельеф. Сюжеты таких изображений очень разнообразны. «Снятие с креста» возникает по соседству с обнаженной «Русалкой». В одном случае изображена в лицах вся биография владельца — юриста Родса (дом Барлборо). Особенно часто вырезались девизы и латинские изречения в доказательство образованности владельца (впрочем, эти изречения и сентенции возникают даже на парапетах кровель, например, в Фербригг Холле, в начале XVII в.). Тем не менее некоторые камины являются высоким достижением архитектуры малых форм, в частности увеселительный замок Болсовер (1613 г.) известен целой коллекцией каминов, интересных по композиции. Большой пышностью отличаются камины во дворцах Ноул (рис. 31), Чарлтон Хауз и др. Даже самые скромные дома гордились своими богатыми каминами.

Важным элементом интерьеров были деревянные парадные лестницы. Так, деревянная лестница, бытовавшая в холлах средневековых усадебных домов, сменила даже во дворцах каменную винтовую лестницу замков. В больших дворцах могло быть по нескольку лестниц. Но одна всегда была главной, «парадной», и она располагалась близ «верхнего» конца холла. Одна из самых роскошных и сложных по рас-

30. Дворец Ноул. Лестница



← 31. Дворец Ноул. Верхняя гостиная и холл

краске — лестница во дворце Ноул. В ней преобладает геральдический орнамент. В коллекции Торпа приводится целый ряд планов деревянных лестниц.

Сплошные скамьи вдоль боковых стен холла, стол на возвышении его «верхнего» конца, резное кресло владельца и табуреты для членов семьи и почетных гостей (столы для остальных участников трапезы составляли на козлах и убирали) заключали в себе всю обстановку даже крупнейших холлов, не говоря уже о менее важных помещениях, на протяжении всего средневековья. Окованные железом сундуки и резные скамьи были подчас единственной «мебелью» гостиных и спален, тем более, что подушки и постельное белье вошли в широкий обиход лишь в XVI в. Залы дворцов и усадебных домов даже второй половины XVI в. ныне показались бы очень пустынными. Обилие мебели и картин в сохранившихся интерьерах XVI в. — результат эволюции быта и вкусов в последующее время, особенно после реставрации (1650 г.).

Городские дома. Англия не знала муниципальной культуры, которая прославила средневековые города континента. Следуя планам римских поселений с их пересекающимися под прямым углом осевыми артериями, города, даже когда они возникали сызнова, как правило, застраивались в шахматном порядке, причем как с санитарной точки зрения, так и конструктивной, застройка эта оставалась на весьма низком уровне. Городские центры отсутствовали, рыночные площади и ратуши были исключением, а соборы нередко оказывались расположенными эксцентрически. В XIV—XV вв. частые пожары и эпидемии производили страшные опустошения именно в английских городах. В городах, если они не были портами, поневоле ютилась беднота. Англичане времени Тюдоров городов не любили. Даже купцы, разбогатев, стремились обзавестись усадьбой и загородным домом. Если не считать Лондона, где была сконцентрирована треть городского населения страны, и ряда портов, городская жизнь практически замерла и возродилась лишь в конце XVI в. в связи с общим экономическим подъемом. В 1532—1535 гг. население Лондона равнялось 60 000 человек, 20 000 из них жило за пределами «сити» В Бристоле и Норидже насчитывалось по 12 000, а в других городах меньше чем по 10 000. Общая разруха и всеобщее брожение в первой половине века мало способствовали развитию городов, и горожане занимались еще сельским хозяйством. Улицы поросли травой. Роспуск провинциальных цехов и гильдий окончательно подорвал муниципалитеты, доказав в то же время бессилие городских властей. Новый, мануфактурный способ производства (металлургия, сукноделие) концентрировался в деревнях, которые со временем вырастут в огромные промышленные центры (Манчестер, Ливерпуль, Бирмингам). Сохранилась любопытная петиция суконщиков Устера, Ившема и других пунктов, указывающая на то, что рабочие оставили эти города и начали делать сукно по деревням. Йорк обнищал настолько, что выпрашивал себе у Генриха VIII скидку налогов. Множество «кафедральных» городов современной Англии с тех пор так и не возродились и существуют лишь благодаря историко-архитектурной ценности своих соборов (Эксетер, Сент-Дэвидс и др.). Сохранилось много описаний Лондона XVI в. Узкие улицы, кое-где замощенные булыжником, были застроены деревянными домами (фахверк) с нависающими вторым, а иногда и третьим этажами. Кровли соломенные или тростниковые, с глиняной обмазкой, реже покрытые щепой, черепицей или сланцем. Печное отопление распространяется только в XVI в. в связи с внедрением кирпича. В начале XVI в. застекленные рамы были еще редкостью в городских домах: при переездах рамы возили с собой, как мебель. Один современник пишет: «улицы и прилегающие к ним участки заполнены грязными хижинами и другими строениями, заборами и навозными кучами, вопреки всем воспретительным прокламациям и парламентским актам, так что в некоторых местах не осталось места для разъезда повозки и прогона скота». Градостроительные идеалы «Утопии» Мора, навеянные образцовым состоянием нидерландских городов, которые он посетил, говорят именно о том, чего не хватало городам родины великого гуманиста, — о рациональной застройке, обилии открытых площадей и садов, водопроводе, санитарии.

Со второй половины XVI в. в связи с

32. Кентербери. Жилой дом XVI в.

открытием Нового Света и развитием мореплавания возрастает значение портов западного побережья Англии, а также Лондона, рост которого особенно после вторичного разгрома Антверпена испанцами (1576 г.) принимает бурный характер. Повторные запреты властей селиться ближе, чем на определенном расстоянии от городских ворот Лондона в конце XVI в. и начале XVII в. ни к чему не приводят.

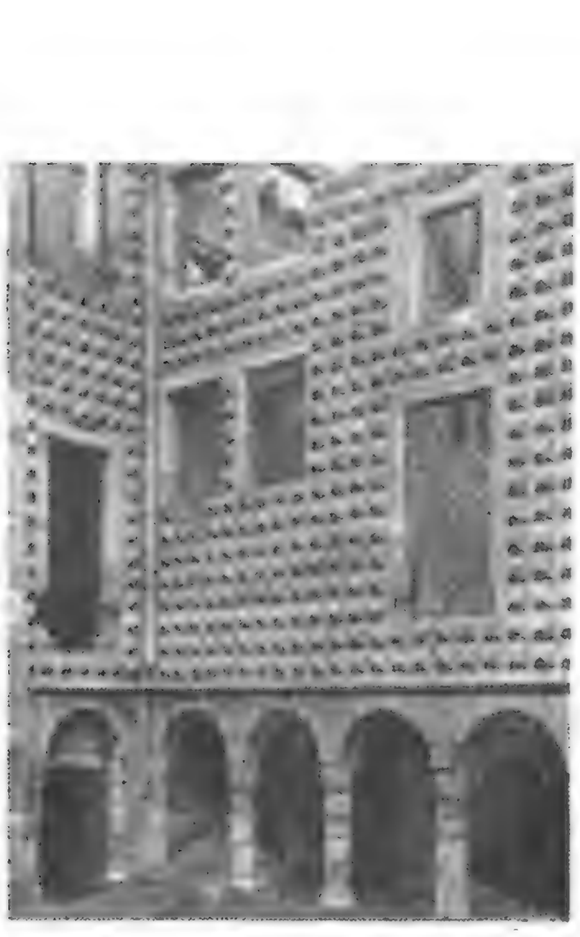
Но, несмотря на очень интенсивную застройку столицы, не было каких-либо организационных схем, которые рассматривали бы город как единое целое. Периодически издававшиеся правила касались в основном только санитарных и противопожарных мероприятий. К числу таких относится и изданная в 1605 г. запоздалая прокламация, воспрещающая возведение в лондонском Сити и в радиусе одной мили вокруг него строений с деревянными фасадами. Первые планы организованной застройки столицы относятся ко второй половине XVII в., когда стихийный пожар 1666 г. вызвал необходимость восстановления города, почти целиком ставшего добычей пламени.

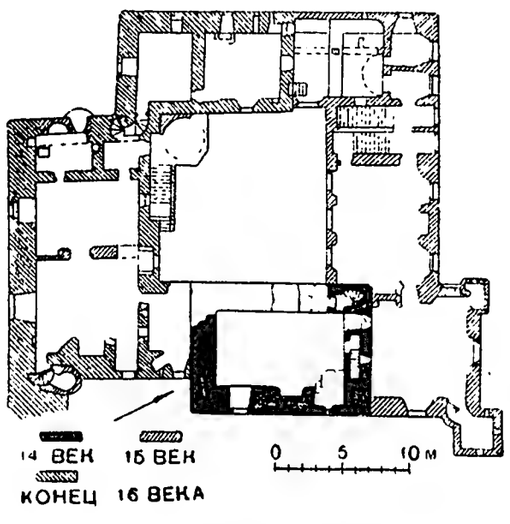
Успехи, достигнутые во второй половине XVI в. усадебным строительством, не могли не сказаться и на городской застройке, где также возникает тяга к художественной трактовке фасадов. Однако планы, в значительной мере обусловленные сплошным характером застройки участков и их ограниченностью, долго остаются вне новых композиционных влияний. Ничего, хотя бы приближающегося по объемам к загородным постройкам XVI в., в городском жилищном строительстве не было, а сравнительно небольшие дома, которые были построены, почти целиком погибли. То немногое, что сохранилось, сильно перестроено, хотя в некоторых поселках все еще встречаются целые улицы, застроенные фахверковым жилищем XVI—XVII вв. Особенностью фахверковых городских жилищ в XVI в. стали резные карнизы, пышно украшенные консоли эркеров и нависающих верхних этажей. Сохранилось изображение такого дома в Эксетере, разобранного в конце XIX в. В условиях отсутствия освещения с торцовых сторон (как правило, дома выходили на улицу своей протяженной стороной) верхние этажи нередко имели сплошные ряды оконных проемов: в Кентербери весь второй этаж дома застеклен; его два эркера служат консолями для третьего этажа (рис. 32). В районах, богатых камнем, строились очень простые дома, фасад которых имел обычно симметричную композицию; в центре — дверь, фланкированная двумя довольно широкими эркерами, увенчанными фронтонами (дом в Лечдейле). Относительно симметричен дом в Гластонбери (Трайбюнал Хауз, около 1515 г.), где мотив сдвоенных окон повторяется по всему фасаду.

В упоминавшейся выше коллекции Торпа содержится чертеж, изображающий три городских дома, поставленных в ряд. Длина каждого из первых двух по фасаду — 10 *м*, а третий и того меньше (7 *м*). В одном случае в первом этаже кухня и холл выходят на фасад, буфетная и гостиная обращены во двор. В малом доме по фасаду расположен только вход и кухня, гостиная выходит во двор, а лестница находится против входа. Планы верхних этажей отсутствуют. Правда, в этой же коллекции есть примеры и более богатых домов влия-

тельных чиновников, врачей и юристов, поневоле живших в столице. Один из этих домов имеет внутренний двор, что обеспечивало лучшую освещенность интерьеров. По фасаду протяженность дома равна 15,5 *м*. С этой стороны расположены холл, гостиная́ и буфетная; зимняя гостиная и кухня выходят во двор. Как обычно — помещения небольшие (много площади занимали большие камины). И здесь плана второго этажа нет. На третьем этаже по всему фасаду застекленная терраса, за которой находятся каморки слуг.

Шотландия XVI в. еще не была объединена с Англией. Однако существовавшие издавна органические связи между двумя соседними странами, особенно со времени вторжения норманов в Англию, подчинили предшествующее развитие шотландской архитектуры влиянию английского зодчества. Но в области своей крепостной архитектуры, имевшей древнейшую традицию, Шотландия выработала ряд специфических особенностей, которые в совокупности и легли в XV в. в основу национального типа замка, представлявшего так называемый «стиль шотландских баронов». Типичным для этих замков было наличие, в до-





33. Шотландские замки XVI в. Слева — Кричтон, план и фрагмент внутреннего двора, справа — Фолкленд (вверху) и Стерлинг

34. Уорик. Госпиталь Лейстера, 1571 г. (фахверк)

полнение к стратегическим башням, также ряда небольших башенок прямоугольного или круглого плана, снабженных шлемообразным завершением и расположенных по углам основного объема, а иногда и по всему периметру кровли. Эти сравнительно тонкостенные постройки, заключавшие в себе небольшие помещения (студии), не имели оборонного значения и к XVI в. выродились в декоративные башенки, придающие очень своеобразный колорит силуэтам замков на фоне свинцового неба и гористого пейзажа Шотландии.

Естественно, что именно в ведущем типе национальной архитектуры и сказались прежде всего новые веяния. Вследствие возникшей нужды в дополнительных помещениях уже в XV в. устанавливается практика пристройки продолговатых объемов к существующим башням. С XVI в. шотландский замок уже представляет собой четырехугольник, составленный из единообразных горизонтальных объемов, увенчанных башенками и обрамляющих замкнутый двор. Массивная средневековая башня исчезает. Замок Линлитгоу сложился путем объединения горизонтальными «палатами» свободно стоявших старых башен. Но в замке Дерлтон (XV в.) горизонтальный блок холла возникает уже на месте снесенных башен. В данном случае внешняя стена холла заменила восточную куртину (т. е. отрезок крепостной стены), цокольный этаж, где помещался склад, перекрыт сводом, основной свод покрыт двускатной кровлей; это и есть главное помещение, и оно, как обычно, в одном конце сообщается с жилищем владельца, а в противоположном — с кухней и подсобными помещениями. Высокая центрическая кухня перекрыта куполом, снабжена двумя огромными очагами и имеет выходы в пекарню и к колодцу. Примерно та же композиция в замке Даун (1419—1424 гг.): холл заключен между двумя башнями, в одной из которых жилище владельца, а в другой — кухня и подсобные помещения.

Существует предположение, что едва ли не первым «ренессансным» сооружением на Британских островах был большой

35. Лейвенхем. Ратуша, 1529 г.

холл замка Стерлинг (рис. 33), построенный около 1480 г. по рисунку прожившего некоторое время в Италии **Роберта Кочрейна**, авантюриста, приближенного Якова III шотландского. Несколько позже появились две целиком ренессансных постройки — одна по соседству с тем же замком Стерлинг, другая, напоминающая французские шато на Луаре,— в долине Фолкленда; в духе ренессанса отделан двор замка Кричтон (рис. 33).

В соответствии с растущей пышностью внешних форм начинает развиваться и интерьер, который в XVI в. уже трактуется со всей доступной тогда роскошью. И с превращением традиционного замка во дворец Шотландия теряет свой национальный архитектурный тип, в значительной мере превращаясь в архитектурную провинцию Англии.

Общественные сооружения. В связи с роспуском монастырей функции благотворительности и образования в XVI в. стали осуществляться общественными организациями.

В Чиппинг Кемпдене (Глостершир) каменный госпиталь (Дом призрения) отличается простотой композиции и декора. В его интерьерах та же простота. Вытянутый объем центрального здания с крутой двускатной кровлей имеет выступающие крылья. Ряд щипцов завершает фасад здания с типичными трубами. Более живописно выглядит фахверковый госпиталь Лейстера в Уорике (1571 г., рис. 34).

Богатая ратуша Эксетера является примером типа общественных зданий, мало распространенных в Англии XVI в. Пышная верхняя часть фасада покоится на арках, образующих свободную лоджию. В Лейвенхеме фахверковая ратуша (рис. 35) была построена в 1529 г. разбогатевшими местными сукноделами.

Из множества школ, построенных в XVI—XVII вв., одна из лучших сравнительно поздней постройки находится в Бертон Латимере (1622 г.). Это несколько вытянутое одноэтажное здание симметричной композиции с фланкированным пилястрами центральным входом. Над порталом — криволинейный фронтон, увенчанный обелиском. Большие елизаветинские окна с каменными переплетами обе-

36. Глемсфорд. Жилой дом (бывшая школа), 1614 г.

гают все здание, включая торцы (с целью лучшего освещения школьных помещений). В Глемсфорде есть датированный 1614 г. большой коттедж, в свое время служившей школой (рис. 36).

Гораздо чаще встречаются в XVI—XVII вв. крытые рынки (рис. 37). В Чиппинг Кемпдене вытянутое пространство рынка обрамлено рядом арок, покоящихся на столбах со своеобразными капителями: на торцах по две арки, разделенных массивом стены. Щипцы кровли (по три на фасад и по два на торец) имеют двойные мансардные окна. Много богаче крытый рынок в Шрусбери (конец XVI в.). Освещенный большими окнами второй этаж, покоящийся на аркадах рынка, имеет декоративное зубчатое завершение — воспоминание о тех бурных

37. Шрусбери. Крытый рынок, XVI в.

38. Крытый рынок в Уаймондхеме, 1617 г. (фахверк)

временах средневековья, когда рождался этот архитектурный тип. Увенчанная фронтоном выступающая центральная часть придает всей композиции симметричность, не лишенную спокойного благородства. Незаконченным остался предпринятый постройкой в 1577 г. крытый рынок в Ротуэлле, который по замыслу (итальянизированные формы) и выполнению мог бы стать лучшим в Англии Тюдоров. Любопытен рынок фахверковой конструкции в Уаймондхеме (1617 г., рис. 38).

39. Эдинбург. «Госпиталь» Хериота, 1624—1650 гг.

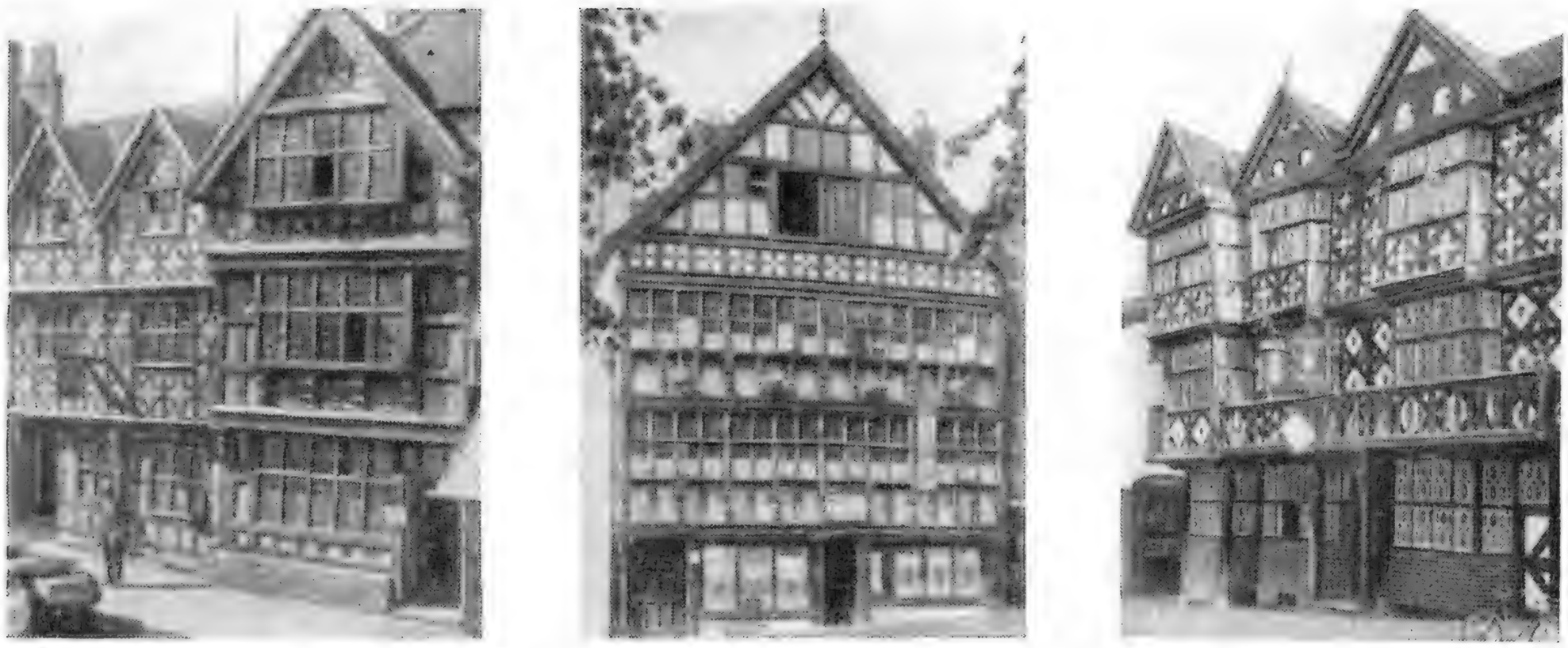
В Шотландии среди «ренессансных» общественных сооружений наиболее примечателен Дом призрения (госпиталь) Хериота в Эдинбурге (рис. 39).

В XVI в. Англия как бы пришла в движение. По древним и новым дорогам страны двигались люди, легко отрываясь от насиженных мест, либо с целью торговли, либо в поисках работы, удобной земли, удачи, а то и просто впечатлений. И в ответ на новую потребность возникает новый архитектурный тип, заменивший странноприимные дома монастырей, — дорожная гостиница, традиционная — «инн» века Елизаветы — с двором, таверной, живописной вывеской (рис. 40). Именно во дворах этих гостиниц разыгрывались бродячими актерами пьесы Шекспира, Марлоу и др.

Многочисленные придорожные гостиницы и городские постоялые дворы обычно имели единообразный план: расположенные на втором этаже спальни выходили в прямоугольный двор и соединялись крытой галереей, обегающей весь внутренний периметр здания. В нижнем этаже находилась конюшня, таверна, служебные помещения. Зрители театральных представлений, обычно происходивших во дворах, размещались и в крытых галереях (иногда двухэтажных) посреди двора.

Возрастающая популярность театральных зрелищ привела к сооружению деревянных зданий, в большом масштабе воспроизводивших схему гостиничного двора. Такие «театры» раньше всего возникли в Лондоне, в его восточной части (театры «Глобус», «Лебедь», «Роза»).

Крепостное строительство Тюдоров ограничилось постройкой Генрихом VIII ряда сравнительно небольших прибрежных укреплений с целью обороны от ожидавшегося французского вторжения. Эти форты несравнимы с мощью таких крепостей XIV—XV вв., как Лувр. Они носили скорее тактический характер. В строительстве их принимали участие наряду с такими местными мастерами, как **Томас Берти** (форты Колшот около 1539 г., Херс, 1541—1544 гг. и др.), **Джон Роджерс** (укрепления в Гулле и в Беруике, 1542), также и иностранцы (например, строитель замка Сендгейт, 1539—1540 гг., **Стивен фон Хапшенперг** из Чехии).

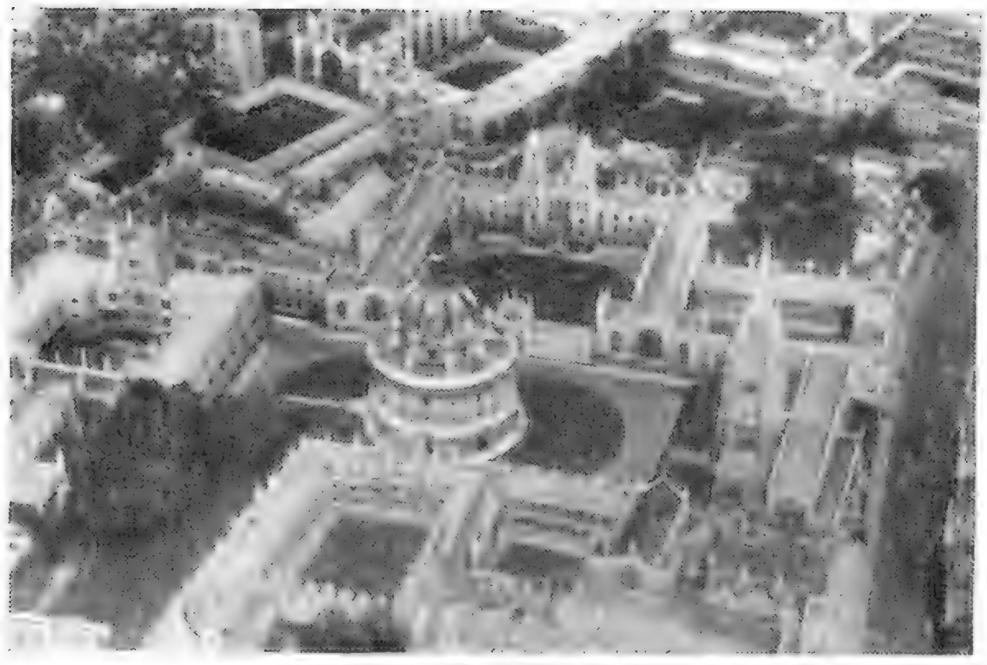


40. Гостиницы XVI в. Гаррик в Стратфорде на Эйвоне; Бэр энд Биллет в Честере; Фэзерс в Лэдлоу

Университетские постройки. Во второй половине XV в. в связи с растущей тягой к образованию и с проникновением в Англию увлечения античной филологией возникает новый стимул к развитию Оксфорда и Кембриджа, с XIII в. пользовавшихся славой крупных центров европейской учености. В конце XV в. некоторые оксфордские ученые (Гросин, Линакр, Латимер и др.) изучают в университетах Флоренции, Падуи и Рима греческий язык у беженцев из Константинополя, а уже в начале XVI в. сам Эразм Роттердамский предпочитает штудировать его в Англии. Хотя новые веяния и натолкнулись на сопротивление консервативных ученых и в значительной мере приобрели богословский характер, поддержка Томаса Мора, епископа Фишера и кардинала Уолси, близко стоявших к королю Генриху VIII, обеспечила победу гуманизма. Корона была заинтересована в образованных кадрах нового склада, которые могли бы противостоять старым, связанным с оппозиционно настроенной римско-католической иерархией. Позже в связи с роспуском монастырей — главных проводников образования в провинции, нужда в университетском преподавании выросла и часть средств, вырученных от продажи конфискованных монастырских имуществ, была употреблена на строительство в Оксфорде и в Кембридже. Из 22 колледжей Оксфорда и 17 Кембриджа многие возникли в период Тюдоров.

Университетские колледжи напоминали монастырские комплексы не только прямоугольной планировкой своих внутренних дворов, куда открывались построенные по периметру академические здания (рис. 41), но и регламентом замкнутого быта. Преподаватели и студенты жили совместно, причем главным центром общественной жизни таких корпораций, или «коллегий», был холл. Каждый колледж, помимо своего холла, имел и собственную часовню, иногда очень большую.

В XV в. в университетском строительстве возобладала скромность: мастер, строивший в Оксфорде здания школ Дивинити, получил инструкцию беречь фонды университета и проявлять сдержанность в украшении. Аналогичное распоряжение было отдано Генрихом VI (1422—1461 гг.). Од-



41. Оксфорд. Общий вид центра города и колледжей

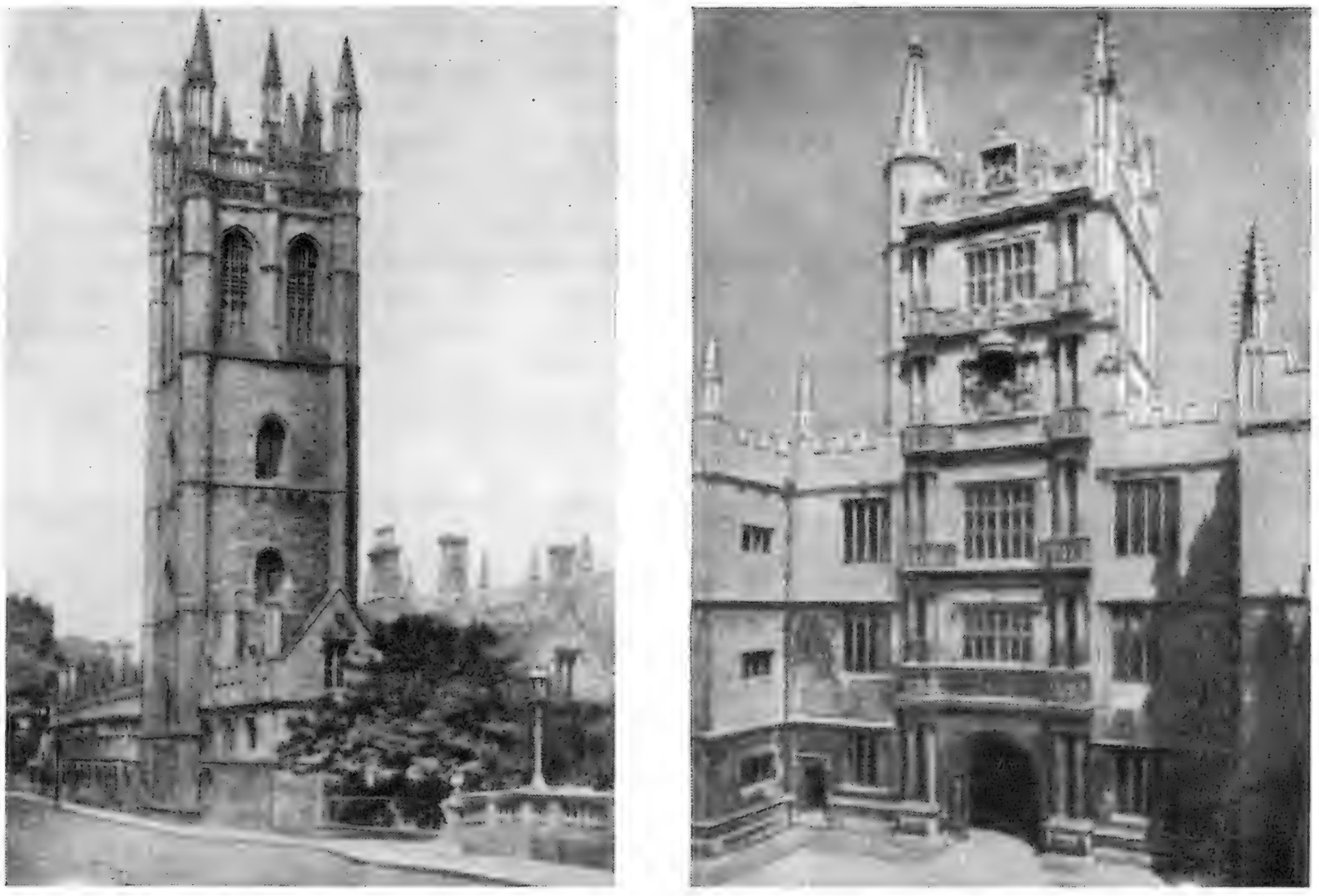
нако в третьей четверти XV в. «перпендикулярный» стиль английской готики приобрел новую пышность, близкую сердцу Эдуарда IV.

В 1474—1490 гг. в Оксфорде строится сильно украшенный Модлин-колледж (св. Магдалины), законченный уже при Генрихе VII, причем пристроенная им башня капеллы оказалась много скромнее более ранних частей ансамбля (рис. 42). Строительство этого колледжа осуществлялось мастером и одновременно подрядчиком **Уильямом Орчардом,** который вплоть до своей смерти в 1504 г. был фактическим руководителем всего строительства в районе Оксфорда. Этот строитель-предприниматель широко пользовался наемным трудом, наладил массовое производство деталей[1] в собственных мастерских, не говоря уже о том, что имел оптовый склад стройматериалов[2]. В Оксфорде ему принадлежит: сложный свод холла школ Дивинити (1480—1483 гг.), некоторые части ансамбля колледжа Сент Джонс. В 1525—1529 гг. в Оксфорде по инициативе кардинала Уолси строится один из крупнейших колледжей Англии — Крайстчерч, капелла которого вследствие опалы, постигшей инициатора строительства, так и осталась непостроенной. Этот колледж строился каменщиком Виндзорского замка **Редманом** и королевским строителем **Джоном Лебонсом.**

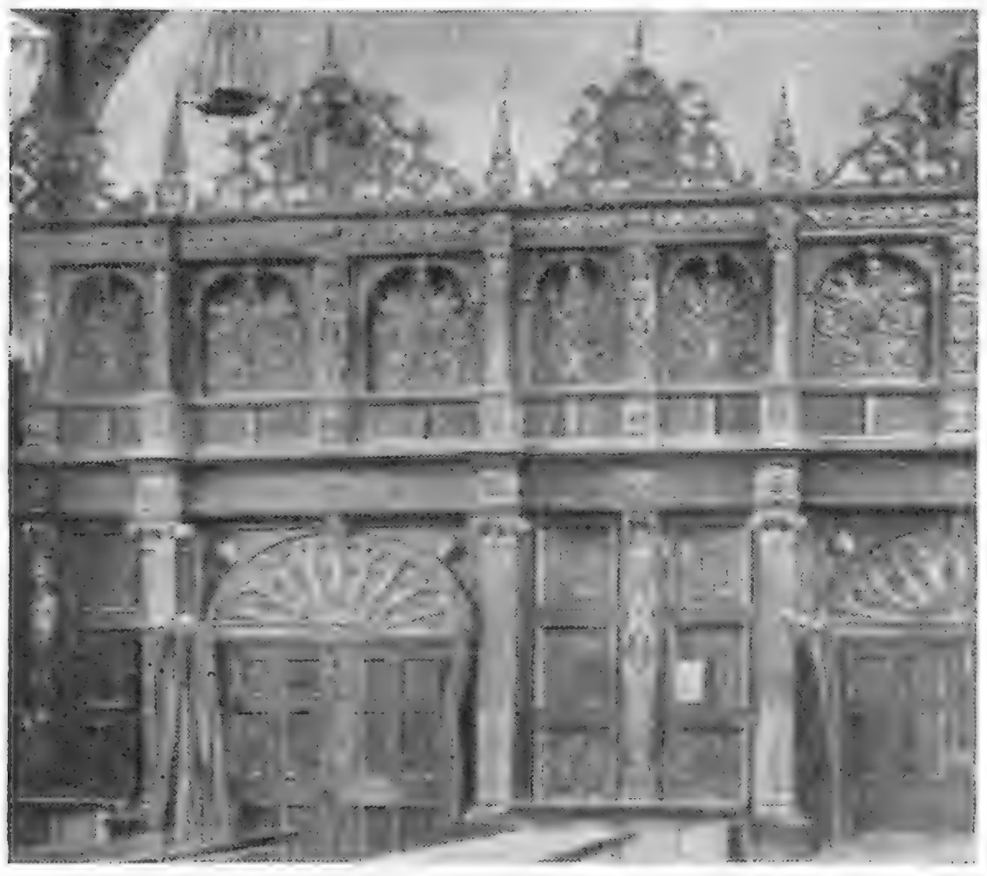
Не менее интенсивным было строительство колледжей в Кембридже, где почти одновременно возникает три ансамбля (колледжи Джизус, 1496—1507 гг., Крайст,

[1] В начале XVI в. практика сборки даже церковных зданий из заранее заготовленных деталей принимает вообще довольно широкий характер: например, в графстве Уилтшир капеллы трех церквей (Бромхем, Сент Джон Девайзес и Ол Кэннингс) собраны из идентичных элементов, носящих те же клейма.

[2] Только наличие таких строительных «фирм» делало возможным появление проектов, подобных предложению епископа эксетерского (около 1530—1540 гг.), построить 51 типовой дом в Сеттон Колдфильдс.



42. Оксфорд. Слева — башня капеллы Модлин-колледжа, начало XVI в.; справа — Бодлеанская библиотека, вход, 1613 г.



43. Оксфорд. Уодхем-колледж. Холл, конец XVI в.; Кембридж. Тринити-колледж. Вход в капеллу и фрагмент перегородки холла, 1604 г.

1505—1511 гг. и Сент-Джонс, 1511—1520 гг.).

Все перечисленные сооружения и ансамбли были возведены мастерами каменщиками. Не менее важной была деятельность плотников и столяров.

Лондонский плотник **Хемфри Коук** (работал в 1496—1531 гг.) снабдил перекрытиями все важнейшие постройки бр. Вертю, Редмана и др. Из его сохранившихся работ, главная — это готическое по орнаменту перекрытие холла колледжа Крайст-черч, предвосхищающее аналогичное, хотя и более роскошное перекрытие холла дворца Хэмптон Корт работы главного королевского строителя, плотника **Джеймса Нийдхема** (работал в 1522—1544 гг.).

Типологически к большим холлам колледжей приближается холл судебных учреждений Среднего Темпля в Лондоне, хотя масштабы здесь более величественны (около 33×17×18 *м*). Интерьер этого холла, включая знаменитое перекрытие, относится к 1562—1572 гг.; резная дубовая перегородка-экран (1575 г.) по богатству орнамента напоминает перегородки холлов колледжей. Однако здесь уже чувствуются ренессансные мотивы. Сторона перегородки, обращенная к холлу, всегда считалась главным украшением зала и отделывалась с особой тщательностью. Именно сюда поэтому и проникают первые

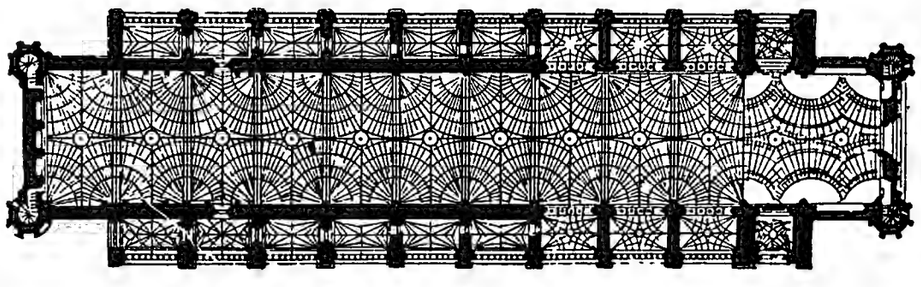
44. Кентербери. Собор. Башня над средокрестием, начало XVI в., мастер Д. Уэстелль

признаки нового декора холлов, во всем остальном остающихся готическими. Примеры таких перегородок — в холлах колледжей Тринити (Кембридж) и Уодхем (Оксфорд) (рис. 43).

Очень пышная перегородка кембриджского холла Тринити относится уже к началу XVII в. (1604 г.). Отдавая дань моде, некоторые колледжи также украсились новыми порталами, без того, однако, чтобы это как-нибудь изменило готический характер постройки в целом. Построенные в 1574 г. «почетные ворота» Кейус-колледжа в Кембридже, приписываемые **Хавениусу из Клеве,** носили уже ренессансный характер. В Оксфорде к вполне готическому фасаду Бодлеанской библиотеки пристроена пятиярусная ордерная композиция (рис. 42) с применением всех ордеров (сдвоенные колонны) в обычной последовательности.

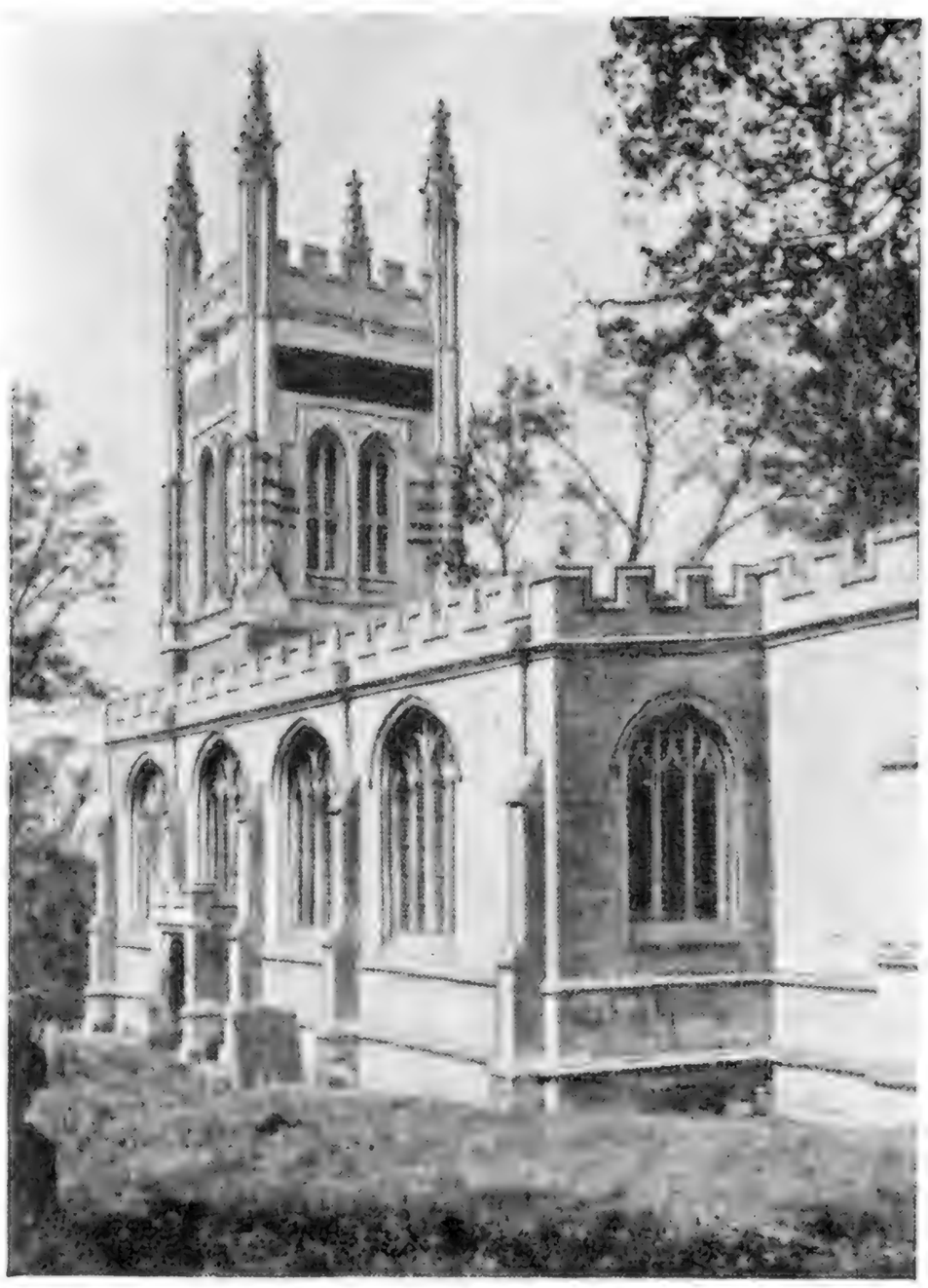
Однако готическое сопротивление было стойким. Капеллы двух оксфордских колледжей (Линкольн и Джизус), построенные в 1620—1629 гг., остались готическими от начала до конца.

Культовые сооружения. Есть все основания думать, что нервюрный свод в качестве перекрытия основного пространства церковного нефа был впервые применен в Англии (собор в Дэрхеме, 1133 г.). Тем не менее, английская готика в конструктивном отношении не была продуктивной. Сплошь да рядом на романские конструкции набрасывались готические одежды. Деревянные перекрытия не требовали развития каменной каркасной системы, аркбутан чужд английской готике, и даже в целиком готических соборах (Линкольн, Солсбери) стена остается несущей конструкцией. Периодизация английской готики не случайно построена по декоративным признакам.



45. Кембридж. Капелла Кингс-колледжа, 1446—1575 гг., мастер Д. Уэстелл. Общий вид. План

46. Кембридж. Капелла Кингс-колледжа. Интерьер



47. Уистон. Приходская церковь, 1534 г.

Такое односторонее развитие готики в Англии сравнительно рано привело к нарушению взаимосвязанного единства готической системы.

Со второй половины XIV в. эта тенденция усиливается. В результате «Черной Смерти» (1349 г.), поразившей английские города, ряды каменщиков сильно поредели. Новые мастера, в прошлом сельские плотники, внесли в отделку интерьеров церквей приемы деревянного зодчества, чуждые каменным конструкциям. Правда, английские средневековые строители всегда предпочитали прямолинейные планы и прямоугольные объемы башен и апсид, идущие от строительства в дереве, но теперь эти формы проникли и в декор, вытеснив криволинейные узоры. В середине XIV в. в хоре собора в Глостере возник, таким образом, чисто английский «перпендикулярный» стиль готики, т. е. стиль линий, пересекающихся под прямым углом с преобладанием вертикальных. В пышной отделке интерьеров этого времени уже чувствуется погоня за эффектом, нет и следа той сосредоточенной одухотворенности, которая была присуща ранней готике. Времена изменились, идеология становилась светской, господствовала раздвоенность личного и общественного сознания, а в архитектуре доминировал декор, измельченный чисто ювелирной виртуозностью. Казалось, что источник вдохновения иссяк.

Однако при любившем роскошь Эдуарде IV (1461—1483 гг.) неожиданно наступило возрождение готики, которое и послужило колыбелью для «стиля Тюдоров». Несмотря на экономический упадок и политическую неустойчивость, с целью представительства предпринимается целый ряд крупных сооружений, в частности университетских.

При колледжах возникают свои капеллы. В эти ансамбли переносится весь комплекс «перпендикулярной» декорации. Рождается архитектурный тип, в котором готика получает новое вполне светское звучание. В интерьерах колледжей, в их обширных холлах перед мастерством плотников и декораторов открываются новые перспективы. Возрождается стилистическое единство формы и содержания. Новые прогрессивные приемы восстанавливают взаимосвязь конструкции и декора.

Этот позднеготический стиль представлен не только ансамблями колледжей и ажурными башнями, воздвигавшимися над средокрестиями старых соборов, вроде Кентерберийского (1490—1487 гг., см. рис. 44), но и зданиями капелл зального типа. Именно в больших капеллах нашел «перпендикулярный» стиль родственную себе форму перекрытий «звездчатыми» и «веерообразными» сводами, систему конструкций, корнями своими восходящую к клуатру Глостерского собора. Это — хрустальные дворцы, освещенные прозрачными витражами огромных окон и перекрытые как бы парящими в воздухе кружевными сводами. В этих пышных памятниках королевского тщеславия, шедеврах цехового мастерства, глубоко светских по своему настроению, мало что напоминало о религиозных функциях. Здесь не было и следа той атмосферы, которая царила в сумеречных нефах церквей XIII—XIV вв.

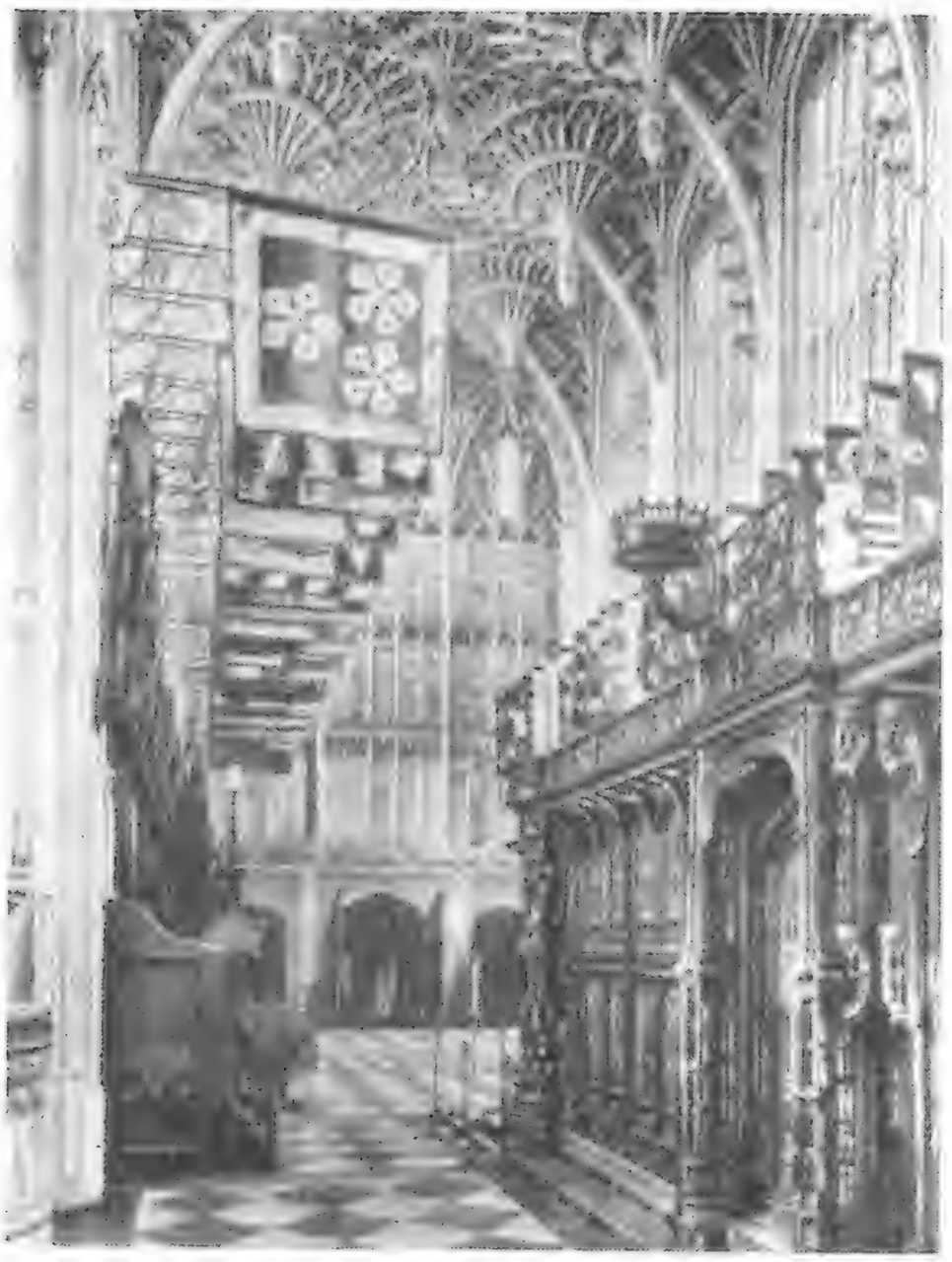
Развитие перпендикулярного стиля после относительного застоя в первой половине XV в. начинается с постройки капеллы Сент Джордж, предпринятой Эдуардом IV в замке Виндзор. Стро-

ителем этой первой из трех крупных капелл (Виндзорской, Кембриджской, Вестминстерской) был мастер **Г. Дженинс** (умер в 1488 г.). Веерообразный свод был сооружен между 1500—1511 гг. мастером У. Вертю. Вероятно, крупнейшим мастером при двух первых Тюдорах был **Джон Уэстелл** (умер около 1516 г.), которому, в частности, принадлежит центральная башня собора в Кентербери (стр. 474), а также веерообразный свод ее фонаря. Он же построил ажурные капеллы собора в Питерборо. Возможно, что примененные здесь своды явились развитием типа, разработанного западной школой — мастер **У. Смит** — в сводах капеллы собора в Уэллсе и в церкви Шернборнского аббатства (в третьей четверти XV в.). Важнейшим произведением Д. Уэстелла явилась капелла Кингс-колледжа в Кембридже (рис. 45, 46) с ее 12 огромными окнами, сложным сводом и строгой взаимосвязанностью конструкций и деталей. Хотя пышность интерьера здесь не достигает великолепия Вестминстерской капеллы Генриха VII, из трех капелл эта наиболее уравновешенная по своим пропорциям. Ее светский характер подчеркивается планом — здесь нет разделения внутреннего пространства на хор и на неф. Нет и боковых нефов, хотя между контрфорсами устроены боковые капеллы.

В это же время слагается новый тип приходской церкви.

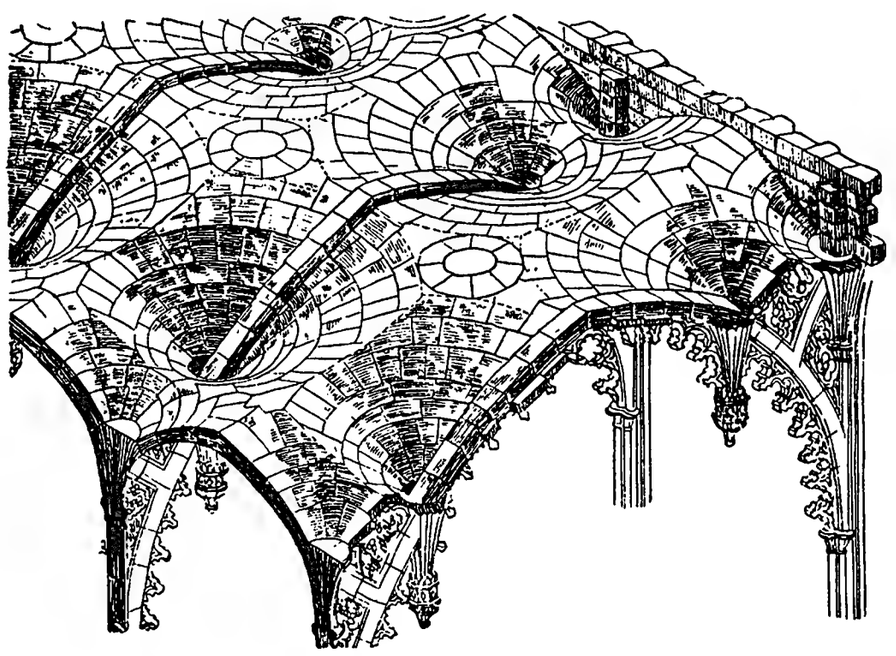
Если во Франции приходские церкви нередко воспроизводят в миниатюре композицию больших соборов, то в Англии это самостоятельный тип, противостоящий собору; разница между нефом и хором здесь меньше подчеркнута, в интерьере столбы несут деревянное перекрытие, которое всегда предпочитают сводчатому. Хор только иногда имеет боковые нефы, апсида заменена прямоугольным завершением («ретрохор»). Важнейшей особенностью этих церквей является величественная башня западного фасада, в то время как в соборах акцент всегда ставился в центральной башне средокрестия.

При первых Тюдорах, в частности, были построены церкви в Лейвенхеме (1486—1523 гг.), в Лонг Мелфорде (1470—1490 гг.) и др. В небольшой приходской церкви в Уистоне (1534 г.) есть признаки стилизации средневековых форм (зубчатые парапеты и пр., рис. 47).



48. Лондон. Вестминстерское аббатство. Капелла Генриха VII, 1503 — 1519 гг., Р. и У. Вертю

Главными мастерами Генриха VII были братья **Роберт и Уильям Вертю.** Английский исследователь Д. Харвей говорит, что именно они являются авторами последней крупной церкви английского средневековья — аббатства в Бате (1501—1539 гг.).



49. Вестминстерское аббатство. Капелла Генриха VII. Схема кладки сводов.

Старший Вертю, Роберт, учившийся у своего отца Адама Вертю, видимо, был автором капеллы Генриха VII в Вестминстере, хотя ему не удалось ее закончить до своей смерти в 1506 г. Работы были начаты в 1503 г. и закончены младшим братом Уильямом, которому и принадлежит знаменитый свод (рис. 48, 49), поражающий удивительной тонкостью работы.

Реформация с 1540 г. практически прекращает новое храмостроение: существовавшие церкви полностью удовлетворяли ограниченным потребностям своего времени. Новая волна реформационного движения, с начала XVII в. охватившего «средний» класс, носила уже иконоборческий характер, и пуританство выдвинуло собственную типологически новую композиционную схему церковного здания, развитие которой принадлежит другому периоду.

ГЛАВА V

АРХИТЕКТУРА НИДЕРЛАНДОВ

Города Нидерландов вслед за итальянскими городами принадлежали к наиболее ранним очагам формирования нового общественного уклада, в рамках которого зародилась культура Возрождения. Подобно итальянским центрам, ставшим основными пунктами развития промышленности и торговли южной Европы и Средиземного моря, города Нидерландов явились средоточием экономической жизни западной и северной Европы. Но пути эволюции художественной культуры и, в частности, зодчества Италии и Нидерландов оказались во многом отличными.

В XV—XVI вв. Нидерланды включали в свой состав территорию современных Бельгии, Голландии и Люксембурга, а также некоторые районы Северной Франции. В предшествующие столетия здесь сложилось определенное соотношение политических сил. С одной стороны, выступали феодальные правители отдельных областей — графы Фландрские, герцоги Брабантские, графы Голландские вместе с подчиненным им дворянством, с другой — богатые торговые и промышленные города, уже к XIII в. достигшие огромного экономического значения и сумевшие в длительной упорной борьбе добиться права на самоуправление. Заняв ключевые позиции в морской торговле между Англией, Францией, Германией, скандинавскими странами и Русью, эти города благодаря их расположению в устьях крупнейших рек северо-западной Европы одновременно были связаны с внутриконтинентальными центрами европейских стран. Наряду с морской торговлей (и связанными с ней кораблестроением и рыболовством) важнейшим фактором экономического процветания Нидерландов явилась промышленность, в частности сукноделие. Большое значение в экономике страны имело интенсивное сельское хозяйство.

Различные области страны были развиты неодинаково. Располагавшие более благоприятными природными условиями южные области (на территории современной Бельгии) отличались бóльшей плотностью населения, нежели бедный ресурсами север. Самыми богатыми были города двух крупнейших южных областей: Фландрии с ее основными центрами — Брюгге, Гентом и Ипром и лежащего восточнее ее Брабанта, крупнейшими городами которого были Антверпен, Брюссель и Лувен. Из северных областей, расположенных на территории нынешней Голландии, более развитыми были два графства — Голландия, среди городов которой выделялись Утрехт, Гаага и Амстердам, и Зеландия с главным городом Миддельбургом. Наивысшего политического могущества нидерландские города достигли в XIII—XIV вв. Именно в этот период сложился в основном их облик, возникли многие монументальные постройки, определились характерные принципы градостроительства и сами типы сооружений.

В эпоху Возрождения, т. е. в XV—XVI вв., политическое положение Нидерландов существенно изменилось. Начиная с 1384 г. различные области страны постепенно захватывались правителями герцогства Бургундского, и к 1441 г. Нидерланды оказались целиком включенными в состав Бургундского государства, которое переживало в XV в. свой расцвет.

Включение Нидерландов в Бургундское государство представляло известный шаг вперед на пути объединения страны в единое целое. Но характерные для правящих классов Бургундии феодально-консервативные тенденции пришли в резкое столкновение с интересами экономически сильных и обладавших полнотой самоуправления свободных городов Нидерландов. К тому же из-за конкуренции английской суконодельной промышленности такие города Фландрии, как Брюгге, Ипр, Гент, были вынуждены на протяжении XV в. уступить экономическое первенство брабантским городам— Брюсселю и Антверпену, развивавшим другие виды промышленности.

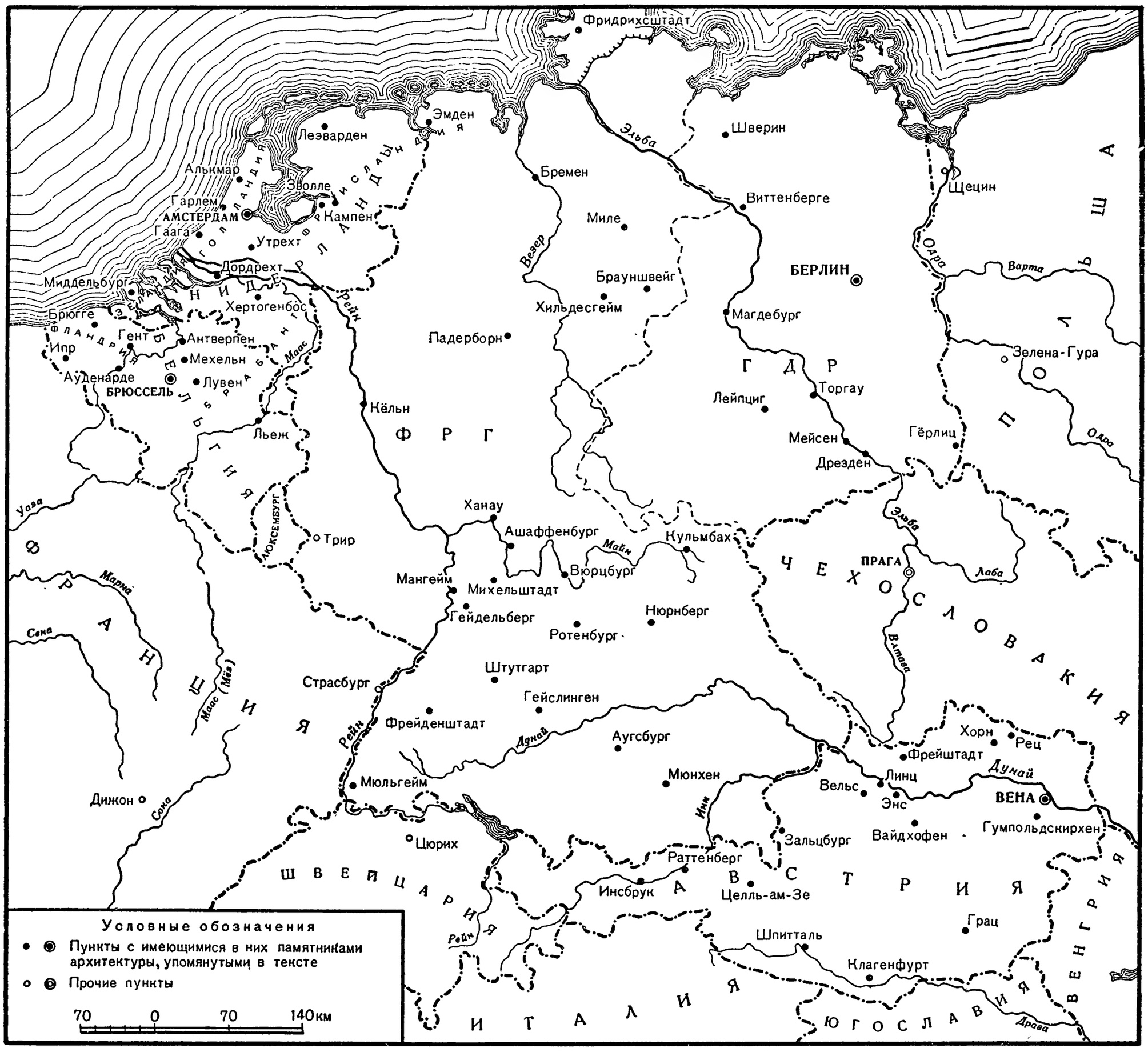
И все же ни бургундское господство, ни изменения в международной торговле не могли серьезно подорвать экономической мощи Нидерландов и воспрепятствовать поступательному развитию зарождавшейся здесь новой прогрессивной культуры. В XV в. Нидерланды оставались богатейшей страной Европы. Громадные богатства, которыми владел бюргерский патрициат крупных центров Фландрии и Брабанта, щедро тратились на украшение городов, на строительство крупных сооружений, на бесчисленные празднества. Высказывания современников свидетельствуют о том, что облик нидерландских городов с их тысячами ремесленных мастерских и лавок, с величественными зданиями торговых рядов, общественными постройками и комфортабельными бюргерскими домами производил неизгладимое впечатление.

В новую фазу своего общественного развития Нидерланды вступили в начале XVI в. В 1477 г. Нидерланды вследствие династических браков были присоединены к империи Габсбургов, достигшей в правление Карла V своего наивысшего могущества. Торговые операции Нидерландов, ставших составной частью гигантской империи, приобрели небывалые масштабы. Одновременно шел процесс дальнейшей централизации страны, разделенной отныне на семнадцать провинций. Города Фландрии в этот период теряют свои экономические позиции, зато постепенно возрастает роль городов в северных провинциях и совершенно исключительное значение приобретает Антверпен, ставший крупнейшим портом Европы, подлинным центром мировой торговли.

В этих условиях Нидерланды явились для империи Габсбургов настоящим золотым дном. Небольшая страна, все население которой не превышало трех миллионов человек, приносила Карлу V ежегодного дохода вдвое больше, чем вся Испания вместе с ее богатейшими заморскими колониями. Систематическое ограбление Нидерландов, политическое бесправие, абсолютистский гнет и, наконец, жестокие религиозные преследования, которыми испанские власти ответили на распространение в Нидерландах кальвинистского учения, вызвали широкое движение протеста, и в 1566 г. в Нидерландах вспыхнула революция. Революционная война с Испанией, длившаяся несколько десятилетий, имела своим конечным последствием полное освобождение от испанского гнета северных провинций, объединившихся в Нидерландскую республику, в то время как южные территории, где сохраняли свое значение феодально-дворянские элементы, вынуждены были признать над собой власть Испании.

Формирование нового, буржуазного самосознания началось в Нидерландах довольно рано, но в отличие от Италии оно проходило здесь в менее революционных формах. Соответственно этому Нидерланды не знали раннего развития новой философской и эстетической мысли.

Уже в нидерландской средневековой архитектуре XIII—XIV вв. обнаруживались чрезвычайно сильно выраженные светские элементы. Они проявились, в частности, в общем преобладании в зодчестве этого времени светских типов построек. Наиболее выдающиеся из них имеют общеевропейское значение. Так, например, в средневековых Нидерландах возник своеобразный тип сооружений, с исключительной образной наглядностью воплотивший те основы, на которых базировалась суверенная власть города. Это грандиозные торговые ряды, которые воспринимались как свидетельство его экономической мощи, с возвышающейся над ними громадной башней городского колокола (беффруа), традиционным символом городских вольностей. По своим гигантским масштабам, по монументальности, выразительности, по органическому единству утилитарных и представительных функций постройки подобного рода в Ипре и в Брюгге не уступают прославленным памятникам монументального гражданского зодчества в Италии. Наряду с ними в средневековых Нидерландах были распространены и другие типы общественных со-



оружений — дома собраний городских цехов и гильдий, торговые постройки. Важное место в застройке занимали жилые дома городского бюргерства.

Основное отличие нидерландского зодчества раннего Возрождения, т. е. XV в., от архитектуры итальянского Ренессанса того же периода заключается в том, что Нидерланды не знали подлинно революционного поворота к новым образам, к новому языку архитектуры. В то время как итальянское зодчество, обратившись к использованию античного наследия, к ордерной системе, не только явило собой новый этап в эволюции архитектуры, но заложило также основы для прогрессивного развития европейской архитектуры в последующих столетиях, нидерландское зодчество XV и в значительной мере XVI вв. развивалось по-прежнему в формах готики.

Подобная приверженность к прошлому, казалось бы, неожиданная для страны столь бурного экономического и общественного развития, объясняется двумя важными факторами. Во-первых, в Нидерландах в отличие от Италии отсутствовала плодотворная античная традиция. Во-вторых, установившееся в XV в. бургундское господство в сочетании с некоторыми кризисными явлениями в экономике способствовало про-

1. Зволле. Пороховая башня, XV в.

никновению в культуру консервативных черт, в частности религиозно-рыцарских элементов, замедлив тем самым прогрессивные тенденции, обозначившиеся в нидерландской архитектуре предшествующих столетий, или придав им иную направленность.

Соотношение между культовым и светским зодчеством в эпоху Возрождения в Нидерландах не изменилось — перевес сохранялся за светской архитектурой. За единичными дополнениями и исключениями, сами типы построек остались те же. Новое содержание в архитектуре XV и частично XVI столетия передается не в новых формах, а в оригинально и виртуозно интерпретируемых формах готического зодчества.

До середины XVI в. позиции позднеготической архитектуры оставались еще очень сильными. Но постепенно с установлением тесных художественных связей с другими европейскими странами элементы Ренессанса, проникавшие с начала XVI в. в нидерландское зодчество, подготовили почву для более решительных изменений. Первоначально эти новые элементы появляются в архитектуре малых форм, зачастую включаясь в традиционный готический ансамбль. Вслед за тем в Нидерланды выписываются итальянские (или учившиеся в Италии) архитекторы, которые сооружают главным образом дворцовые постройки правителей и дома для знати. Возникает интерес к теории архитектуры, переводятся труды Витрувия и Серлио. Но только в середине столетия создались предпосылки для более широкого внедрения классического стиля в архитектурную практику. Весьма показательно для Нидерландов, что принципы классической архитектуры Возрождения нашли свое воплощение преимущественно в светских постройках — дворцах и ратушах. Что касается традиций готики, то они сохранялись еще долгое время, продолжая существовать даже в XVII в., часто в своеобразном слиянии с формами барокко и классицизма.

Нидерланды — низменная страна, расположенная в сильно разветвленных дельтах трех крупных рек северо-западной Европы — Шельды, Мааса и Рейна. Значительная часть территории на севере страны, отвоеванная у моря в результате неустанной многовековой борьбы, находилась ниже уровня океана и защищалась сложной системой дамб и плотин. Обилие рек и каналов придавало равнинному ландшафту с очень низким горизонтом особое своеобразие. Даже в южных Нидерландах, в меньшей степени насыщенных водными протоками, климат мягкий, влажный, с обилием осадков, с очень частой сменой погоды и небольшим количеством ясных солнечных дней.

На юге Нидерландов имелись богатые залежи хорошего строительного камня. Благодаря развитой системе водных путей камень легко доставлялся в различные пункты страны. Нидерландские мастера каменных дел славились в Европе и нередко работали за рубежом.

В северных областях основным строительным материалом был кирпич, изготовлявшийся из местных глин. Как во многих других странах на побережье Северного и Балтийского морей, в северонидерландских

городах кирпич в сочетании с белым камнем или без него издавна широко применялся в самых разнообразных типах культовых и светских построек. Высокий уровень грунтовых вод требовал особого внимания к фундаментам; очень широко были распространены свайные основания.

В XV—XVI вв. общий облик нидерландских городов еще не обнаруживал принципиальных отличий от облика средневековых городов этой страны. В основном сохранялась прежняя планировка города и его главных частей, а стилевой характер большинства построек, воздвигнутых за эти столетия, в связи с сохранением готической традиции не составлял резкого контраста со средневековыми сооружениями (рис. 1, 2). По-прежнему множество городских построек тесно группировалось внутри городских стен, а в силуэте города важную роль играли начатые в предшествующую эпоху, но завершавшиеся обычно в XV—XVI вв. башни соборов и церквей. Главной площадью города оставалась рыночная площадь, на которой размещались ратуша, а также гильдейские и цеховые дома (рис. 3, 4). В основной городской застройке преобладали тесно прижатые друг к другу жилые дома с узкими фасадами, завершавшимися высокими треугольными либо ступенчатыми фронтонами. От городов других европейских стран нидерландские города отличало обилие каналов, нередко служивших основными транспортными магистралями. В особенности это относится к северонидерландским городам, но некоторые важные центры юга, в частности Брюгге и Гент, также снабжены системой каналов.

Сеть этих каналов в основном соответствовала стихийно формировавшейся на протяжении столетий планировке городов, располагаясь большей частью по радиально-концентрической системе. На севере страны каналы использовались также в военно-фортификационных целях. Широкий обводный канал составлял важный оборонительный рубеж перед окружавшими город крепостными стенами. В связи с этим в Северных Нидерландах большое распространение получил тип предмостных крепостных башен.

В Нидерландах XV—XVI вв. еще не созрели условия для осознания и практической реализации тех принципов городского архитектурного ансамбля, которые наиболее полно для своего времени были разработаны зодчими ренессансной Италии. В решении соответствующих градостроительных задач нидерландские мастера во многом опирались на традиции эпохи средневековья. По сравнению с теми из городских площадей Италии, которые создавались по единому плану и были выдержаны в строгом единстве архитектурных форм, их архитектурно-композиционные замыслы не выглядели столь радикальными. Застройка главных площадей в Брюгге, Брюсселе и Антверпене (рис. 3), в своих со-

2. Гент. Зеленая набережная, застройка XV—XVI вв.

хранившихся частях представляется более раздробленной и элементарной. Масштабы входящих в эту застройку отдельных сооружений, их пропорции и сам характер архитектурных форм не всегда отличались полным взаимным соответствием. Все же и в этих комплексах присутствует организующее начало, которое позволяет говорить о сложении определенного ансамбля, хотя и стоящего на более ранней исторической ступени, нежели ансамбли итальянских зодчих. Прямоугольные по очертаниям, названные площади нидерландских городов характеризуются сплошной периметральной застройкой, прерываемой лишь выходящими на площадь немногими улицами. Главное сооружение в каждом из этих трех ансамблей — здание ратуши — настолько сильно выделялось среди других зданий, что допущенные в остальной застройке площади некоторые отклонения в масштабе зданий, в уровнях их основных членений и даже само многообразие их архитектурных форм не вредят впечатлению общего композиционно-образного единства. В то время как ренессансные площади Италии обычно формировались из немногих крупных объемов, общая застройка площадей Брюсселя и Антверпена в своей значительной части состоит из множества узких фасадов, каждый из которых отличается богатством декоративной фантазии и тщательностью исполнения самых мелких деталей. Пространственная выразительность площади в сочетании со щедрой стихией художественного ремесла, превращающей каждое здание в своеобразную драгоценность, придает этим ансамблям очень большую привлекательность. Входящие в них отдельные монументальные сооружения, возведенные во второй половине XVI в. в формах классической ордерной системы, например ратуша в Антверпене, благодаря специфически нидерландскому истолкованию ордерных форм не создавали диссонанса с остальной застройкой площади, а скорее, напротив, выгодно оттеняли ее декоративное великолепие.

Наряду с типом замкнутой прямоугольной площади с периметральной застройкой в Нидерландах был распространен другой тип планировки городского центра, когда здание ратуши выдвигалось к середине площади, очертания которой при этом ча-

3. Антверпен. Гран-плас. Ратуша и цеховые дома, застройка XVI в.

сто носили неправильный характер. Примером подобного решения может служить площадь в Гауде (рис. 4). Нередко здание ратуши оставалось открытым с трех сторон, а с четвертой к нему примыкали другие постройки, как в главных площадях в Миддельбурге и Ауденарде (рис. 15). В подобных случаях не соблюдалось строгое композиционное равновесие различных частей площади, и признаки ансамбля оказывались выраженными в меньшей степени.

В области архитектуры жилого дома нидерландское Возрождение не привело к коренному преобразованию сложившегося еще в эпоху средневековья типа бюргерского жилища. Поэтому в целом путь эволюции жилого дома в Нидерландах в эпоху Возрождения был иным, нежели в Италии, где высшим выражением архитектуры жилого сооружения стали городские дворцы знати и бюргерского патрициата. Ренессансное палаццо — это дворец, принадлежавший частному лицу, зачастую нетитулованному. Пафос утверждения новых общественных идеалов ощущается в этих постройках с тем бóльшей явственностью, что они решены в формах классической архитектуры, отчего образ их приобретает черты возвышенного величия. В Нидерландах же представители бюргерского сословия не смогли выйти за рамки средневековой корпоративности. В XV и даже в XVI в. богатые патрицианские дома не несли в себе утверждения индивидуального начала, свойственного итальянским постройкам. В сознании бюргера-заказчика и архитектора-исполнителя не произошло еще того перелома, который составляет одну из коренных особенностей архитектуры итальянского Ренессанса. Частные дома нидерландского бюргерства в этом плане еще не порывают со средневековыми традициями.

К сожалению, образцы жилых сооружений XV—XVI вв. уцелели в очень небольшом количестве. Функциональное решение бюргерского жилого дома и характер его размещения в городской застройке остались по существу такими же, как и в предшествующие столетия. По-прежнему это были узкие — в две-три оси двух- или трехэтажные дома с высокой кровлей, скаты которой образовывали над фасадом треугольный или ступенчатый фронтон. Первый этаж отводился для лавки (или мастерской) и для кухни; в верхних этажах, на

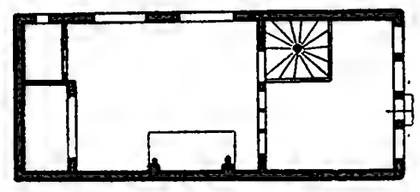
4. Гауда. Площадь, здание ратуши, 1447—1450 гг.

которые вела винтовая лестница, располагались жилые помещения и склад (рис. 5). Узкие уличный и дворовый фасады приводили к необходимости сильно вытягивать здания в глубину.

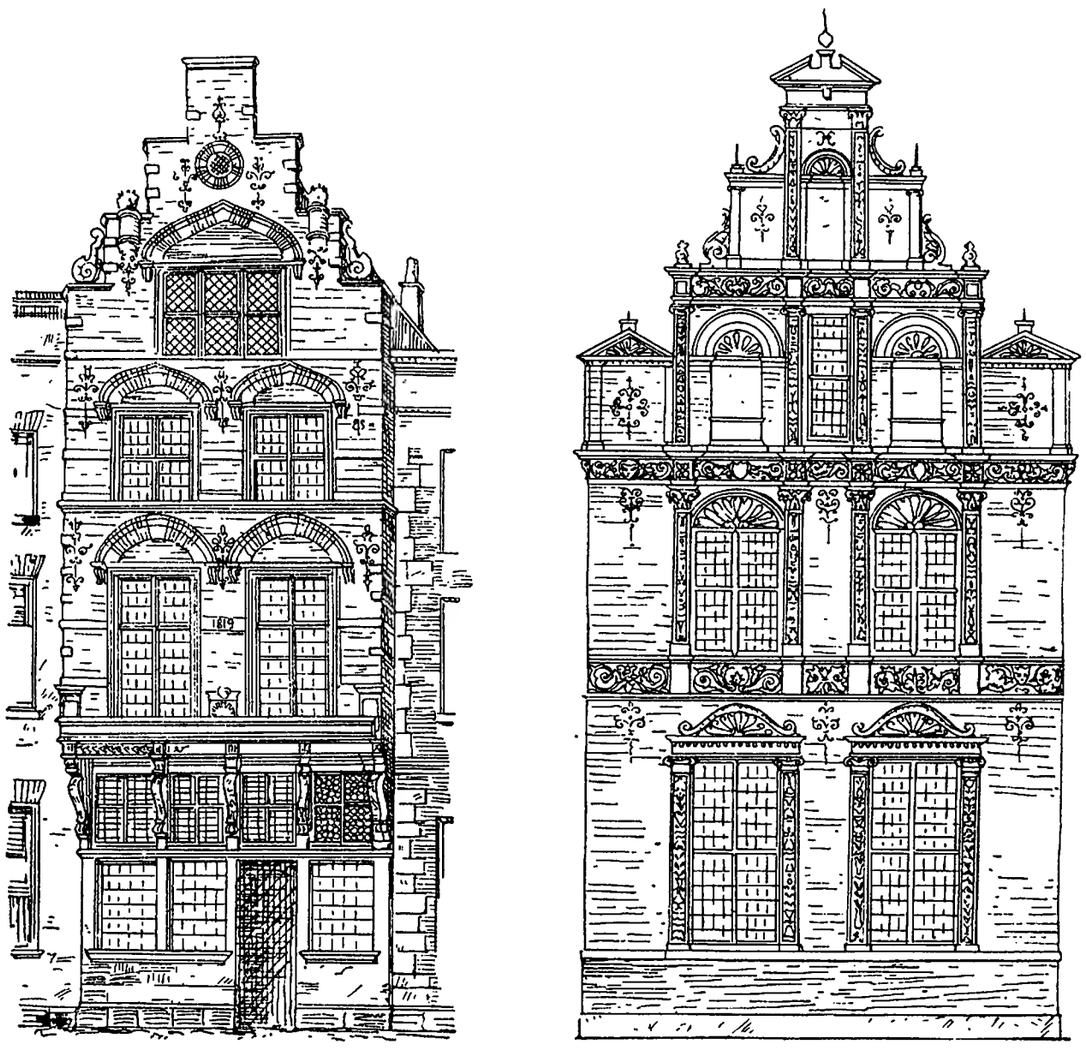
Особенностью жилых домов в городах Нидерландов (так же, как и ряда других европейских стран) были весьма большие оконные проемы, забранные частыми переплетами. Величина проемов и обильное застекление фасадов были связаны с тем, что помещения могли освещаться на всю их большую глубину только через фасадные окна, а в климатических условиях Нидерландов при малом количестве солнечных дней менее крупные проемы привели бы к недостаточной освещенности.

Разновидности строительной техники в нидерландской жилой архитектуре связаны с применением различных материалов.

Наряду с деревянными сооружениями здесь были распространены здания, выст-



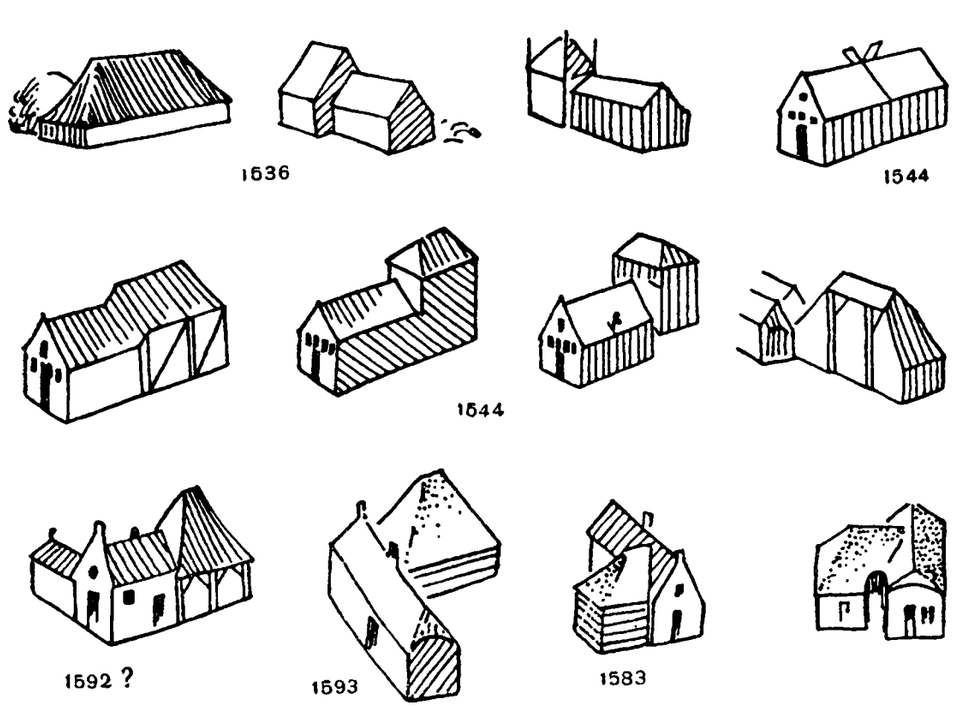
5. Амстердам. Жилой дом, XVI в. План



6. Утрехт. Фасады жилых домов, XVI в.

роенные целиком из камня или кирпича, и, наконец, постройки, выполненные из кирпича в сочетании с белым камнем.

Деревянное жилое строительство, широко распространенное в Нидерландах в эпоху средневековья, а в северной части страны занимавшее даже господствующее положение, осуществлялось в больших масштабах и в XV—XVI вв. Этому способствовали дешевизна конструкции и самих строительных материалов, в связи с широким импортом леса, а также давние технические навыки, выработавшиеся в кораблестроении. Недостатком деревянного строительства была меньшая, сравнительно с кирпичными зданиями, капитальность построек и в особенности опасность пожаров, многократно опустошавших нидерландские города. Муниципальные власти поощряли поэтому кирпичное строительство; при застройке улиц деревянными домами предписывалось возводить кирпичные брандмауэры.



7. Примеры объемно-композиционных решений крестьянских домов в провинции Фрисландия, XVI в.

В целом конструкция деревянных домов образовывала систему взаимосвязанных стояков и ригелей, поверх которых шла дощатая обшивка. Доски для обшивки применялись гладкие либо рифленые. Выгоды деревянной конструкции эффективно использовались для некоторого увеличения площади помещений в верхних этажах за счет нависания их над нижними. Образовывавшиеся на фасадах выступы опирались на консоли. Благодаря выступающим этажам и завершающему сильно вынесенному над треугольным фронтоном карнизу фасады приобретали большую пластичность. Оконные и дверные обрамления нередко украшались резьбой.

Каменные и кирпичные дома уже по характеру самой конструкции сохраняли фасадную плоскость более строгой (рис. 6). В очертаниях проемов и оконных переплетов долго сохранялись разнообразные готические формы, чаще других — придавленная «тюдоровская» арка и мотивы в форме трилистника. Фронтоны имели в основном ступенчатые очертания и украшались лопатками и круглыми ложными окнами. Сходные приемы варьировались в распространившейся в XVI в. на севере страны смешанной технике кирпича и белого камня, повышающей декоративную выразительность фасадов. Скромные интерьеры нидерландских жилых домов были привлекательны и уютны благодаря мастерскому использованию полезной площади и высокой по тем временам культуре быта.

Что касается крестьянского жилища в Нидерландах, то его образцы XV—XVI вв. не сохранились и реконструируются на основании косвенных данных. Если в эпоху средневековья жилые и хозяйственные постройки размещались отдельно, то в рассматриваемый период они объединяются в единый комплекс. Основные составные элементы этого комплекса — жилая часть постройки, хлев, гумно — представляли как

бы самостоятельные объемы в пределах одной постройки. В различных провинциях страны и даже в одной и той же местности эти составные части образовывали различные объемно-пространственные комбинации, на протяжении XV — XVI вв. неоднократно претерпевавшие изменения (рис. 7). Строительными материалами в сельских местностях были камень, кирпич и дерево. Чаще всего из камня или кирпича возводилась жилая часть дома; хозяйственные постройки сооружались из дерева. Кровля обычно была соломенная, впоследствии в покрытии жилой части применялась черепица.

Чрезвычайно важны для нидерландской архитектуры сооружения утилитарного характера: торговые ряды, здания складов, городских весов и другие постройки подобного рода, особенно ярко отражающие специфические черты облика нидерландских городов. О том, что таким сооружениям придавалось большое значение, свидетельствует их размещение на ответственных участках городской застройки. В лучших из этих построек монументальная представительность и практическая целесообразность слились в единое органическое целое, благодаря чему возникли архитектурные образы, одновременно правдивые и эстетически убедительные. Таковы, например, Большие мясные ряды в Генте (рис. 8) — очень крупное, сильно вытянутое в длину сооружение, перекрытое высокой островерхой кровлей. Фасады на торцовых сторонах увенчаны высокими ступенчатыми фронтонами; по боковым сторонам мерно следуют друг за другом двухэтажные выступы с окнами, также снабженные ступенчатыми фронтонами. Лаконизм и скупость архитектурных форм при мастерском проведении единой архитектурной темы придают этому сооружению большую выразительность.

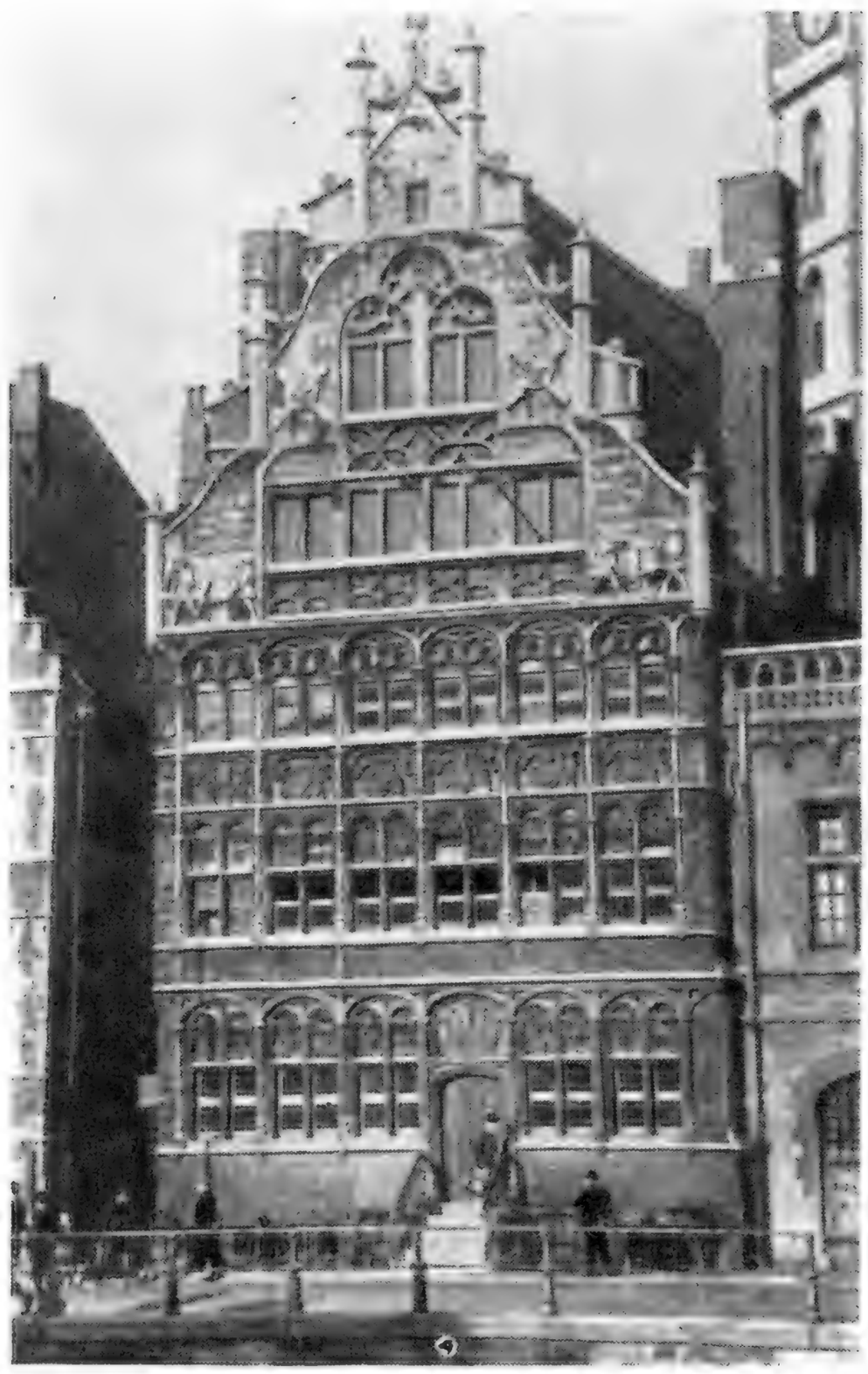
Другой вид постройки утилитарного характера представляет сооруженное в романскую эпоху и перестроенное в XV—XVI вв. здание склада на Зеленой набережной в Генте, с облицованным камнем фасадом в три этажа, увенчанным двухэтажным ступенчатым фронтоном (см. рис. 2). Более широкие, чем обычно, интервалы между окнами, хорошо найденные очертания некрупных дверных и оконных проемов сообщают массивному фасаду несколько тяжеловесную монументальность,

8. Гент. Большие мясные ряды, 1404—1416 гг. Боковой фасад

оттеняемую легкими ажурными фасадами гильдейских и цеховых домов по сторонам от него.

Лучшим образцом зодчества северных Нидерландов в постройках такого рода может считаться здание городских весов в Алькмаре (1582 г.), созданное в период освоения новых форм ренессансного зодчества, уже с использованием классических архитектурных форм (рис. 10). Это двухэтажная постройка с широкими окнами по трем осям, с трехъярусным фронтоном. Нижний рустованный этаж имеет три простых арочных проема. Между окнами второго этажа помещены рустованные пилястры тосканского ордера; рустованные пилястры других ордеров — ионического и коринфского — членят ярусы фронтона. Подобное решение вносит в композицию фасада необходимую логику и единство. В небольшом скромном здании ощущается простота и сила. Применение кирпича в сочетании с белым камнем сообщает фасаду одновременно и тектоническую и декоративную выразительность. Прием этот, характерный для многих построек в северных провинциях, свое дальнейшее развитие получит в голландских общественных и жилых зданиях XVII века.

Чрезвычайно важное место в нидерландской архитектуре заняли общественные постройки. Особый тип общественного здания представляют гильдейские и цеховые дома, в облике которых мы находим своеобразное сочетание элементов общественного и жилого сооружения. Эти дома служили членам городских корпораций — пре-



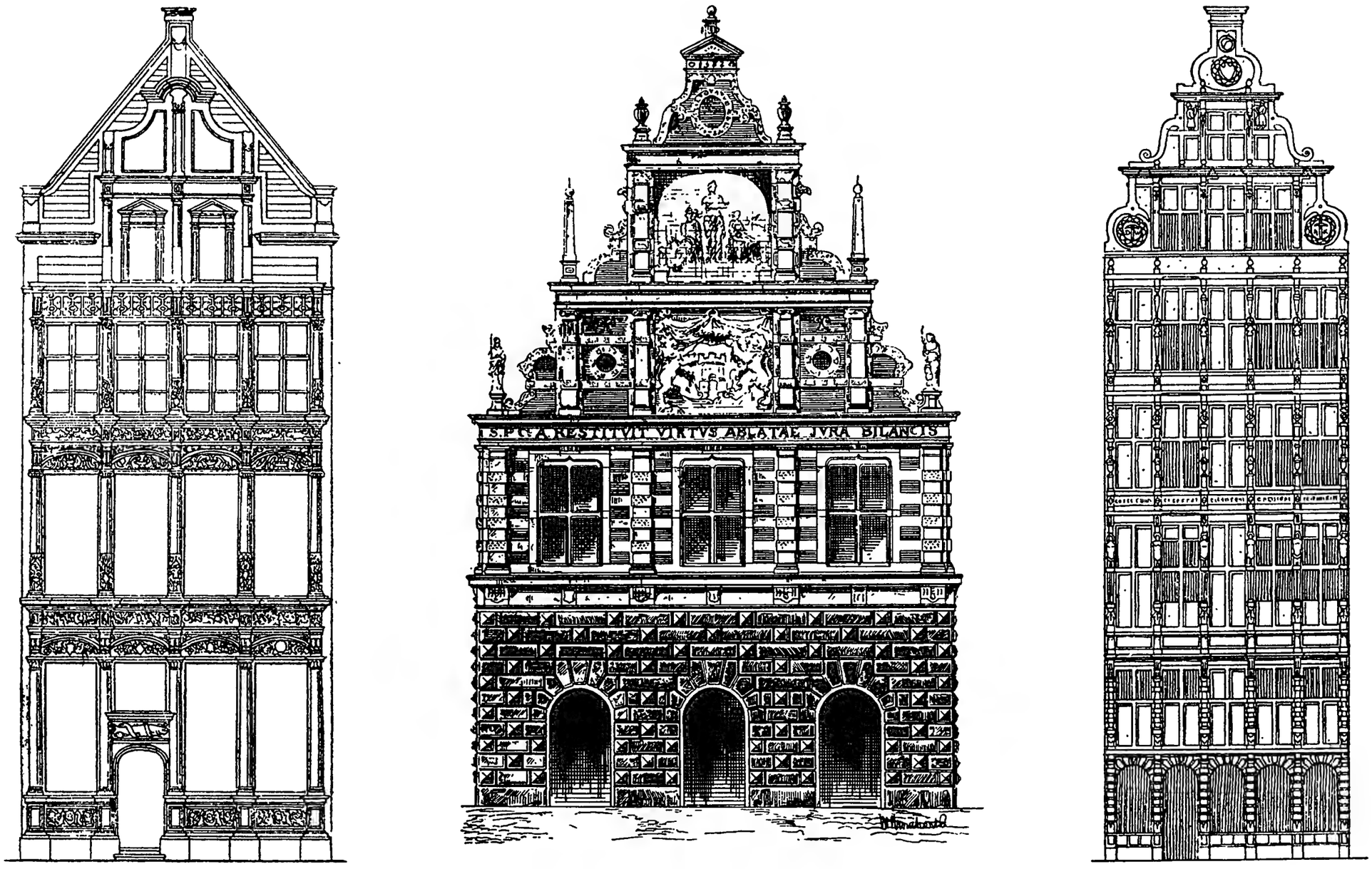
9. Гент. Дом свободных корабельщиков, 1530—1531 гг. Х. ван ден Берге

имущественно патрициату и зажиточному бюргерству — для собраний и празднеств. В основу внешней архитектуры цехового дома положен образ бюргерского жилого дома, но с соответственным увеличением размеров и богатства архитектурных форм. Это обычно высокие здания с узкими фасадами и очень высокой кровлей, фронтон которой включает еще один-два мансардных этажа. Среди сооружений этого типа в XV—XVI вв. известны: Дом свободных корабельщиков в Генте (1530—1531 гг., архитектор **Х. ван ден Берге**), Дом Лосося в Мехельне (1530—1534 гг., архитектор **Ян Борреман**), а также Дом гильдии стрелков в Антверпене (рис. 9, 10).

Их общая конструктивная схема по существу не отличается от подобных же построек эпохи готики XIII—XIV вв. В качестве строительных материалов для них служили камень, кирпич, дерево. Это трех-четырехэтажные здания с очень высокими окнами, снабженными характерными крестообразными переплетами. В некоторых из них простенки между окнами по своей ширине лишь немного превышают толщину оконных переплетов; высота междуэтажных перекрытий тоже невелика, и весь фасад кажется огромной стеклянной решеткой. Нововведения XVI в. относятся лишь к архитектурному оформлению этой конструктивной основы мотивами ренессансного зодчества. Простенки между окнами украшались резьбой, фронтоны — волютами, обелисками и медальонами, в самой верхней точке фронтона обычно устанавливалась статуя. Здания эти отличались очень рациональной планировкой с максимальным использованием полезной площади всех этажей. В интерьерах богатое убранство сочеталось с уютом.

Главное место среди нидерландских общественных построек эпохи Возрождения принадлежало ратушам. В XIII—XIV вв. городское самоуправление нередко занимало помещения в башенных частях городских торговых рядов, как это было в Ипре, или в стоящей отдельно башне городского колокола, как в Генте. Сочетание в одном здании оживленной торговой деятельности с функциями городского управления отражало демократический уклад городских коммун на более раннем этапе их развития и простоту их обычаев. К XV—XVI вв. положение изменилось. В городской буржуазии все явственнее обозначается слой патрициата, представители которого захватывают ответственные муниципальные посты. Вместе с расширением власти городской верхушки вырастает штат городского управления. Прежние помещения, отводившиеся для должностных лиц, оказываются для новых правителей недостаточными и по размерам и по представительности. Возникает потребность в новых сооружениях, и с конца XIV в. начинается их широкое строительство в больших и малых городах страны. Более чем какая-либо другая страна Европы, Нидерланды эпохи Возрождения становятся классической страной ратуш.

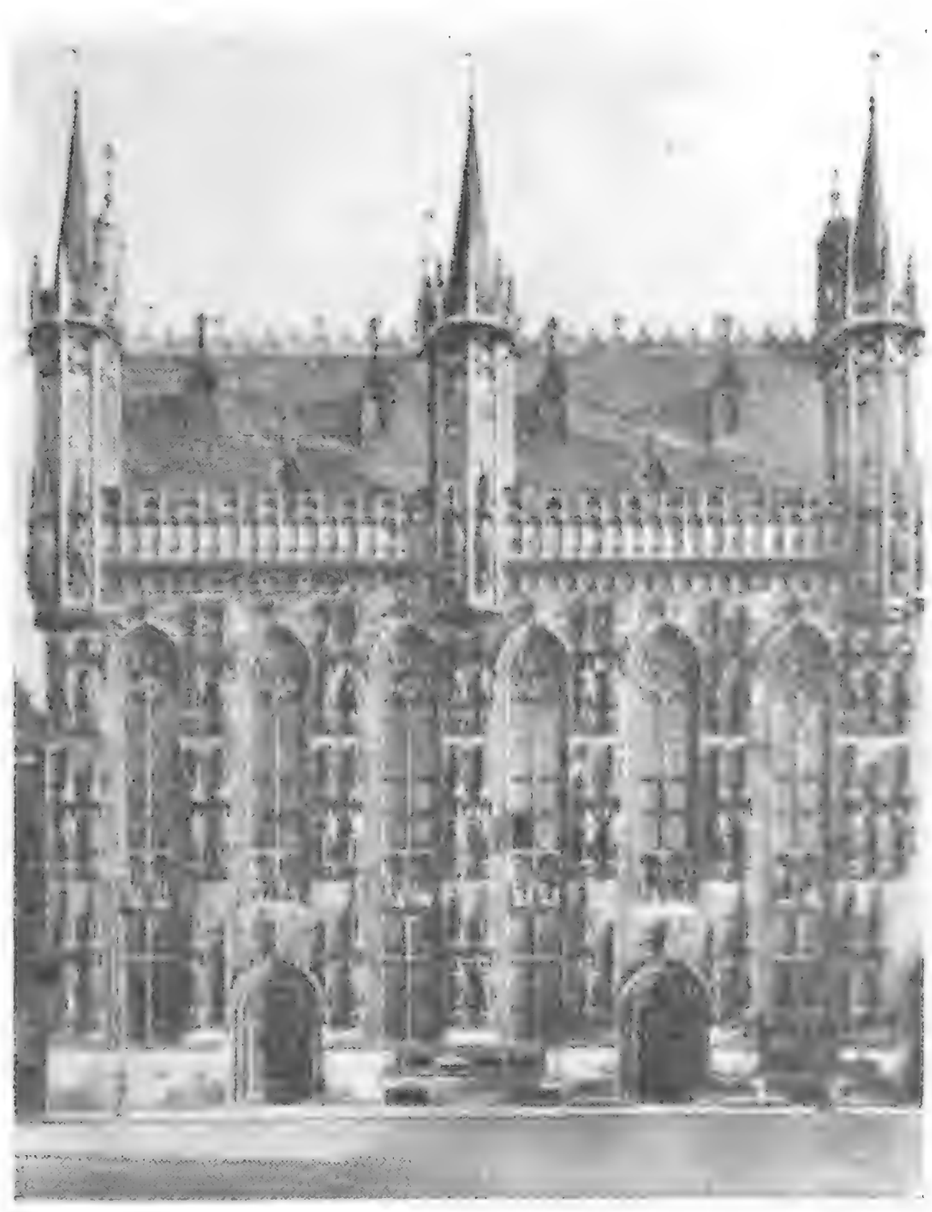
При всех отличиях в отдельных сооружениях этого типа строители их следовали



10. Мехельн. Дом Лосося, 1530—1534 гг. Ян Борреман. Алькмар. Здание городских весов, 1582 г. Антверпен. Дом гильдии стрелков, XVI в.

некоторым общим принципам. Ратуша прежде всего была местом собраний городского совета, и главным помещением в ней являлся предназначенный для официальных церемоний зал собраний, отличавшийся очень крупными размерами и богатством отделки. Зал этот обычно располагался на втором этаже. Кроме того, в здании ратуши помещались муниципальная канцелярия, архив, казначейство, а иногда и городской суд.

К первым по времени ратушам в собственном смысле слова принадлежит ратуша в Брюгге (1376—1421 гг.), по своим стилевым формам еще не выходящая за рамки средневекового зодчества (рис. 11). По-видимому, городские власти не ставили перед строителями задачи создания очень большого монументального сооружения, так как в Брюгге уже имелось такое здание — знаменитые торговые ряды с венчающей их огромной городской башней. Новая ратуша расположена на сравнительно небольшой замкнутой площади. Ее общая архитектурная композиция такова, что зритель воспринимает только



11. Брюгге. Ратуша, 1376—1421 гг.

фасад ратуши, в своих основных членениях отличающийся ясностью и симметрией. Двухэтажное здание с фасадом в шесть оконных осей снабжено двумя входными порталами. Окна нижнего и верхнего этажей объединены одной стрельчатой аркой ланцетовидных очертаний, отчего членения фасада приобретают более крупный масштаб и бóльшее ритмичное единство. Над завершающим стену аркатурным антаблементом поднимается крутая кровля; на углах ее и по центральной оси фасада возвышаются крупные восьмигранные пинакли. Скульптурное убранство фасада ратуши в Брюгге стало примером для последующих построек этого рода. Простенки между окнами украшены в три яруса попарно расположенными статуями. Каждая фигура поставлена на отдельную консоль, а сверху снабжена своеобразным коническим балдахином. Подобными же статуями украшены грани массивных пинаклей. Всего таких статуй на сравнительно небольшом фасаде около пятидесяти, но благодаря их мастерскому расположению не возникает ощущения чрезмерной перегруженности, и в целом несколько тяжеловесное здание ратуши производит внушительное впечатление.

Совершенно иной вариант типа ратуши представляет ратуша в Брюсселе (1401—1455 гг.), знаменующая важный шаг вперед в эволюции гражданского зодчества Нидерландов (рис. 12). Строителями ее были архитекторы **Якоб ван Тиннен** и **Ян ван Рейсбрук.** Значительность этого сооружения во многом связана с тем, что его общий образный замысел представляет собой творческое претворение старого типа городских торговых рядов, увенчанных монументальной башней.

Брюссельская ратуша обращает на себя внимание прежде всего своими масштабами. Это громадная постройка в три очень высоких этажа, завершающихся высокой крутой кровлей с четырьмя огромными пинаклями по углам. По центральной оси фасада здание увенчано необычно высокой для гражданских построек стройной башней, высота которой достигает 96 *м*. Так как строительство ратуши велось по частям и на протяжении длительного времени, то были допущены некоторые отклонения от первоначального проекта: башня оказалась несколько смещенной от средней оси фасада, а уровни верхних этажей в правой и левой частях фасада не совпадают.

Нижний этаж ратуши решен в виде арочной галереи — мотив, также восходящий к зданиям городских торговых рядов Ипра и Брюгге, но здесь уже лишенный функциональной обоснованности, так как торговых помещений в ратуше не было и аркада нижнего этажа выполняла в основном декоративно-представительные функции. Два верхних этажа в изобилии насыщены скульптурными элементами. В простенках между окнами, а также в промежутках между этажами расположено огромное множество статуй. Из-за чрезвычайно больших размеров сооружения и несколько измельченного масштаба статуй фасадная скульптура утрачивает свою самостоятельность и воспринимается в качестве своеобразного декора. Сама башня, несколько более массивная в первых, квадратных в плане ярусах, в верхней части, приобретая восьмигранную форму в сочетании с системой ярусных контрфорсов, становится легкой и ажурной и завершается высоким сквозным восьмигранным шатром, увенчанным фигурой архангела Михаила — покровителя города. Несколько тяжеловесная мощь ее прототипов — средневековых готических беффруа — уступила здесь место стремительному взлету ажурных динамических форм. Но присущая брюссельской ратуше легкость воспринимается отнюдь не как подражание спиритуалистическим образам культовой готической архитектуры, а, напротив, способствует выражению светского начала. Сопоставление брюссельской ратуши с ратушей в Брюгге свидетельствует о явном усилении в брюссельской постройке светских элементов.

Внутри здание ратуши подверглось перестройке. Главный зал, по традиции расположенный на втором этаже, отличается очень большими размерами, достигая нескольких десятков метров в длину.

Занимая почти целиком одну из сторон главной площади Брюсселя (Гран-плас), ратуша помещена в окружении гильдейских и цеховых домов, узкие, дробные по членениям фасады которых подчеркивают ее масштаб. Превосходя высотой своей башни монументальные церковные сооружения, ратуша играла решающую роль в формировании центра Брюсселя не только в эпоху Возрождения, но и в последующие столетия.

Своеобразный контраст по отношению к брюссельской ратуше представляет зна-

12. Брюссель. Ратуша, 1401—1455 гг. Якоб ван Тинен и Ян ван Рейсбрук

13. Лувен. Ратуша, 1448—1463 гг. Матейс де Лайен

менитая ратуша в Лувене (1448—1463 гг., рис. 13). Строителем ее был главный мастер каменных дел города Лувена **Матейс де Лайен.**

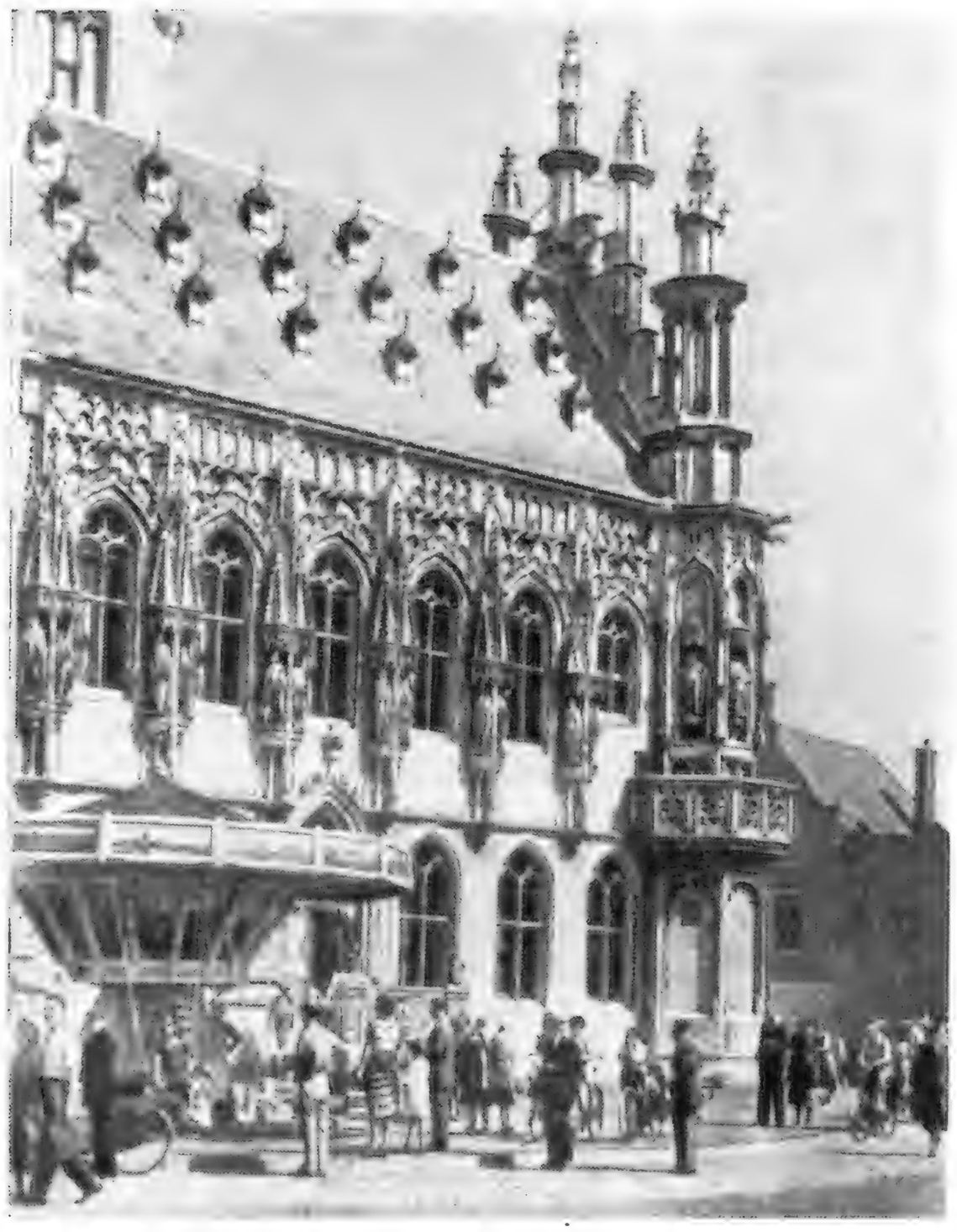
Показательно уже, что по своему типу ратуша в Лувене восходит не к прогрессивным принципам брюссельской ратуши, а к более консервативному типу ратуши в Брюгге. Однако в отличие от последней лувенская ратуша поставлена так, что ее можно обойти с трех сторон, и в соответствии с этим в ней отсутствует преимущественная акцентировка главного фасада: наиболее выразительно здание воспринимается с угловых точек зрения.

Лувенская ратуша представляет собой трехэтажную постройку в десять оконных осей по главному фасаду и в три — по торцовым. В объемной и силуэтной композиции сильно выражена вертикальная устремленность: в основе своей это как бы узкий, поставленный на ребро параллелепипед, покрытый крутой двускатной кровлей, которая образует на торцовых сторонах очень высокие фронтоны. К четырем углам здания примыкают своеобразные башенки — узкие стройные многогранники, увенчанные необычайно высокими двухъярусными, тоже многогранными пинаклями; подобные же пинакли возвышаются над коньком фронтонов.

Первое впечатление от лувенской ратуши — это оригинальность общего объемного построения, редкое изящество силуэта и поистине сказочное богатство архитектурного и скульптурного декора ее фасадов. Кажется, что строитель боится оставить незаполненной хотя бы небольшую часть плоскости стены и фронтонов. Стрельчатые оконные проемы со сложными по рисунку переплетами окружены сильно профилированными килевидными арками; узкие простенки заняты стоящими на консолях статуями под традиционными коническими балдахинами; сложным декором заполнены не только филенки междуэтажных перекрытий, но даже тимпаны оконных арок. Глухие стены угловых башенок сплошь покрыты рядами статуй; такие же статуи в соответствующем обрамлении в два яруса расположились на необычайно сложных по архитектурным формам пинаклях. Богатым декором заполнены фронтоны, а сами скаты крутой кровли сплошь усеяны слуховыми окнами. При всем этом формы даны чрезвычайно измельченно; в результате крупное здание утрачивает масштаб монументального сооружения, каким ему надлежало бы быть соответственно своему назначению, и воспринимается скорее как сооружение малых форм.

Казалось бы, немного найдется памятников, в которых формы и мотивы готической архитектуры применялись бы в таком изобилии и с такой последовательностью, как в лувенской ратуше. И тем не менее в смысле единства стиля это сооружение не производит впечатления органичности. Между внешним обликом здания и его действительной структурой есть противоречие. По первому впечатлению может показаться, будто его сильно вытянутый вверх объем скрывает в себе однонефную капеллу с очень высоким сводом. В действительности же этот объем разделен на три этажа, и суховатый ритм одинаковых по высоте окон, равномерно опоясывающих здание, оказывается в противоречии с вертикальной устремленностью готических форм. Нельзя не сделать вывода, что характер применения форм готики здесь не вполне соответствует задачам, которые возникли перед прогрессивным нидерландским зодчеством рассматриваемой эпохи. Не случайно, что в лувенской ратуше менее всего оказался

14. Миддельбург. Ратуша, 1512—1518 гг. Антонис ван Кельдерманс. Фрагмент главного фасада



выраженным общественный элемент, столь необходимый для постройки такого типа. Язык ее архитектуры в бóльшей мере подобал бы изысканной церковной постройке при дворе герцогов Бургундских, нежели зданию городского самоуправления в одном из крупных промышленных центров страны.

Но ратуша в Лувене еще не означала полной исчерпанности готики в нидерландском зодчестве. В XVI в., когда после падения власти герцогов Бургундских и включения страны в мировую империю Габсбургов Нидерланды переживали новый подъем, гражданская готическая архитектура испытала прилив новых сил. Созданные в XVI в. ратуши в Миддельбурге и Ауденарде, хотя и выполнены в формах поздней готики, производят впечатление бóльшей жизненности образа, нежели прославленная лувенская постройка.

Обе названные ратуши, не отличаясь очень большими размерами, помещены не в общей фасадной застройке главной площади, а выдвинуты к ее центру, так что возможен их обход со стороны главного и боковых фасадов. Подобное расположение определяет некоторые особенности их общего композиционного решения. Более свободная по объемной композиции ратуша в Миддельбурге, главном городе провинции Зеландии, построена в 1512—1518 гг. архитектором **Антонисом ван Кельдермансом** в сложных формах пламенеющей готики (рис. 14). В тех же формах сооружена в 1526—1537 гг. ратуша в Ауденарде, архитектор **Хендрик ван де Педе** (рис. 15). Это живописная трехэтажная постройка, в плане приближающаяся к квадрату (главный фасад расчленен семью оконными осями, боковые — шестью). Первый этаж главного фасада занимает арочная галерея. Если не считать скромной по размерам башни, главный фасад ни по размерам, ни по масштабности членений не превосходит боковые фасады, и главенства его архитектор добивается несколькими сдержанными акцентами в его пластической композиции. Так, арочная галерея нижнего этажа на пол-оси выступает за плоскость фасада; в одной плоскости с галереей, над ее центральной аркой, возвышается башня, членения которой до карниза

15. Ауденарде. Ратуша, 1526—1537 гг. Хендрик ван де Педе

здания совпадают с поэтажными членениями фасадов, а над карнизом поднимаются тремя невысокими ярусами, завершаясь вместо шпиля ажурной короной со статуей. Несмотря на то, что в ауденардской ратуше применены готические формы, благодаря особому характеру пропорций в ней не ощущается подчеркнутого вертикализма, свойственного более ранним сооружениям. Своеобразная раскрытость богатой и нарядной постройки вовне за счет арочной галереи и крупных оконных проемов подчеркивает, в противовес лувенской ратуше, общественный характер здания и доступность его для граждан.

Особое место среди нидерландских ратуш XVI в. занимает ратуша в Генте. Она состоит из двух частей. Более ранняя часть сооружена в формах готики в 1518—1535 гг. по проекту одного из крупнейших зодчих этого времени, работавшего при дворе Карла V, архитектора **Ромбоутса Кельдерманса** (умер в 1531 г.), брата Антониса Кельдерманса, строителя ратуши в Миддельбурге. Помощником Ромбоутса Кельдерманса по строительству гентской ратуши был **Доминик де Вагемакере.** Более поздняя часть ратуши в Генте, выполненная в формах ренессансного классического стиля, была построена уже на рубеже XVI и XVII вв. Ранняя (северная) часть ратуши выходит главным фасадом на одну из вливающихся на площадь улиц, а боковым фасадом — на площадь, где к нему вплотную примыкает фасад новой (восточной) части.

Характер размещения здания на занимаемом участке определил его общую композицию. Принцип всестороннего пластического охвата сменился здесь принципом повышенной выразительности фасадных плоскостей, формирующих угол площади и улицы, — важную часть общей застройки городского центра.

Построенное Кельдермансом готическое здание — двухэтажное, с высоким цоколем и крупными оконными проемами — отличается бóльшей, нежели другие ратуши, растянутостью вширь. Обычные вертикальные акценты в виде башен и пинаклей здесь отсутствуют, зато угол акцентирован многогранным выступом, переходящим во втором этаже в своеобразный эркер. Главный вход в виде сдвоенного портала также отодвинут к углу здания. Чтобы внести равновесие в композицию уличного фасада, середина его отмечена эркером, поднимающимся почти на всю высоту фасада. Простенки окон в нижнем этаже украшены поставленными попарно статуями, филенки в междуэтажных промежутках, простенки, а также тимпаны арочных оконных обрамлений сплошь, как кружевом, покрыты архитектурным декором. В проемах и их обрамлениях стрельчатые формы выражены слабо, и вообще в гентской ратуше готика использована скорее в декоративном плане.

Что касается других общественных зданий, построенных в готических формах в XV—XVI вв. (гильдейских и цеховых домов, госпиталей), то они в принципиальном отношении мало отличаются от соответствующих построек прошлых столетий. Это же относится и к жилой архитектуре — замкам знати и бюргерским домам.

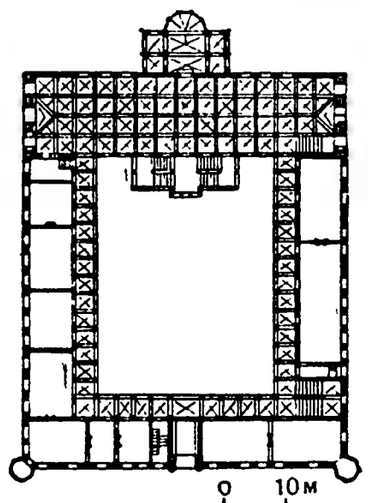
Проникновение в нидерландскую архитектуру мотивов итальянского Возрождения началось с произведений архитектуры малых форм. До нашего времени сохранился ряд памятников этого рода. К наиболее известным из них принадлежит портал Старого монетного двора в Дордрехте, который восходит к итальянским образцам, монументальный камин в Зале эшевенов ратуши в Брюгге (1528—1531 гг.) работы мастера **Ланселота Блонделя** и камин Зала Совета в городе Кампене (1534—1545 гг.), также в изобилии украшенный скульптурой, но отличающийся бóльшим изяществом и чистотой стиля. Автор этого произведения — утрехтский скульптор **Колейн де Ноле.**

Интерес к новому стилю постепенно усиливался. Правители и их дворянское окружение в своих заказах стали ориентироваться на зарубежные образцы. В 1510 г. Генрих III Нассауский приказал построить в своей резиденции — замке в Бреде — галерею в духе галереи в Амбуазе (Франция). В 1517 г. архитектор **Гюйо де Борегар** закончил новое крыло дворца Маргариты Австрийской в Мехельне. Это простое по формам сооружение также возникло под воздействием французской архитектуры. Известный вклад в формирование ренессансного стиля в нидерландском зодчестве внесли приглашавшиеся в Нидерланды иностранные мастера. В 1536 г. в Бреду для строительства

замка принцев Нассауских были выписаны из-за рубежа мастера во главе с учеником Рафаэля **Винчидоро да Болонья.** Проект здания (строительство его не было закончено) был составлен в формах, близких к флорентийскому Ренессансу (рис. 16). Около 1540 г. Карл V призвал в Нидерланды итальянских строителей крепостных сооружений из школы веронского зодчего Санмикели. Среди них были **Алессандро да Паскуалини** из Болоньи, воздвигавший укрепления в Гертогенбосхе (1542 г.) и в Амстердаме (1545 г.), а также учившийся в Италии нидерландец **Себастьян ван Нойе,** который, помимо крепостных укреплений, строил дворцовые здания и среди них дворец кардинала Гранвеллы в Брюсселе (около 1550 г.). Наряду с иностранцами в качестве проводников нового стиля выдвигаются и местные мастера. Крупнейшим среди них был **Якоб Дюбрек,** строитель замка Бинхе для правительницы Нидерландов Марии Венгерской (начат в 1545 г.) и охотничьего замка Мариэмонт.

Значительная часть построек нидерландской знати, сооруженных в XVI в., погибла во время войн и от пожаров.

Все расширявшаяся творческая практика зодчих нового стиля подкреплялась отныне развитием теоретической мысли. Первым нидерландским теоретиком архитектуры был живописец и гравер **Питер Кук ван Альст** (1502—1550 гг.). Ему принадлежат переводы Витрувия (издан в 1539 г.) и трактатов Серлио (1540-е гг.). В 1556 г. крупнейший из архитекторов нидерландского Возрождения **Корнелис де Вриндт,** более известный как **Корнелис Флорис,** опубликовал сборник проектов различных элементов архитектурного декора. Подобные же издания выпускал его брат **Якоб Флорис.** Последним известным нидерландским теоретиком был **Ганс Вредеман де Вриз** (1527—1604 гг.), живописец, мастер развившегося в нидерландской живописи жанра архитектурной картины. В течение 1550—1560 гг. он издал награвированные лучшими граверами свои проекты надгробных памятников, предметов мебели и различных мотивов архитектурного декора. В 1577 г. он выпустил составленный по Витрувию трактат об архитектуре. И живописные работы Вредемана де Вриза, и его проекты свидетельствовали о том, что конструктивно-тектоническая сторона классического архитектурного стиля не была им понята достаточно глубоко. Новые формы воспринимались им преимущественно в декоративном плане. Такое восприятие элементов классической архитектуры в значительной мере присуще многим представителям нидерландского зодчества в их строительной практике.



16. Бреда. Замок. План и двор

Новый классический стиль начинает проникать в архитектуру зданий общественного характера. Однако старые традиции здесь еще слишком сильны, и их не

сразу удается вытеснить. В результате возникают постройки, в которых новые формы архитектуры причудливо соединяются с традиционной конструктивной основой. К известным памятникам этого рода принадлежит здание Канцелярии городского суда в Брюгге (1534—1537 гг., строитель — архитектор **Христиан Сикс-денирс**). Эта очень небольшая двухэтажная постройка расположена на главной площади, слева от внушительного здания ратуши (рис. 17). Участок, на котором поставлено здание Канцелярии, прежде отделялся от ратуши очень узкой уличкой, носящей колоритное название улицы Слепого осла. Архитектор зрительно расширил фасад Канцелярии, перекинув от него через уличку арку на уровне второго этажа, соединившую его со зданием ратуши. Таким образом, уличка превратилась во внутриквартальный проезд, и образовался сплошной фронт застройки площади со стороны ратуши, отчего выиграло не только здание Канцелярии, но и гораздо более монументальное здание ратуши и вся площадь в целом. Главная сторона площади получила

17. Брюгге. Канцелярия городского суда, 1534—1537 гг. Христиан Сикс-денирс

эффектную симметричную застройку, так как справа к ратуше в 1529—1534 гг. был вплотную пристроен меньший по высоте фасад капеллы Святой крови.

Фасад Канцелярии городского суда дает пример готической конструкции в своеобразном ренессансном оформлении ее каннелированными полуколоннами, импостами с медальонами, орнаментированным фризом с мотивами ренессансного характера. Завершается фасад тремя фронтонами с венчающими их статуями; средний фронтон, безусловно, доминирует в этой композиции, превосходя остальные фронтоны по размерам и богатству украшений. И здесь элементы новой архитектуры объединены с готическими мотивами, например ренессансные волюты усеяны готическими краббами, да и сами вытянутые кверху пропорции фронтонов свидетельствуют о живучести готических традиций.

Более органично принципы готического и ренессансного зодчества объединены в архитектурных формах окруженного аркадой монументального двора во Дворце правосудия (бывшем дворце епископа) в Льеже (двор сооружен в 1526—1540 гг.) (рис. 19).

К середине XVI в. классический стиль уже находит более зрелое выражение в самых монументальных и идейно-значительных произведениях нидерландской архитектуры — в зданиях ратуш.

Первой ратушей, целиком созданной в классических формах, была ратуша в Утрехте (1547 г.). Она не сохранилась до нашего времени и известна по старым рисункам. Самым же главным сооружением нового стиля была знаменитая ратуша в Антверпене (1561—1565 гг., см. рис. 3, 18). Строитель ее — крупнейший нидерландский архитектор XVI в. Корнелис Флорис. Очень большая по размерам и выдающаяся по своим архитектурным качествам антверпенская ратуша имела в нидерландской архитектуре XVI в. такое же, если не более важное, значение, какое ратуша в Брюсселе имела в зодчестве XV в. Ратуша в Антверпене также занимает целиком одну из сторон главной площади города. Обширность площади и характер пропорций расположенных на ней цеховых домов оттеняют размеры и крупный масштаб ратуши.

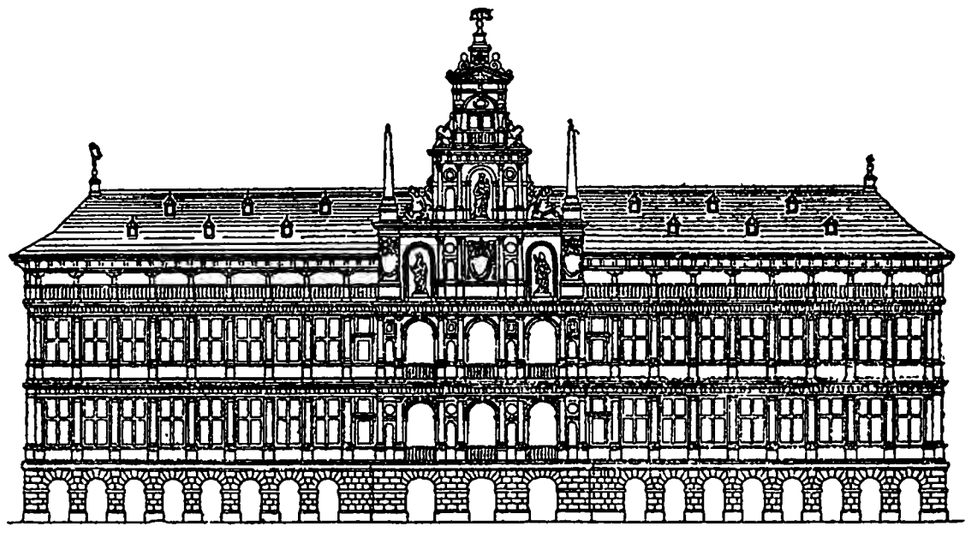
В плане ратуша в Антверпене представляет собой растянутое вширь каре с узким

внутренним двором. Такое решение несколько повышает значение боковых фасадов, но при этом сохраняется безусловное господство главного фасада. Его общая архитектурная композиция свидетельствует о том, что, применяя формы классического ренессансного зодчества, Корнелис Флорис сумел на новой основе развить образные идеи созданных в Нидерландах монументальных гражданских построек прошлых столетий. По существу он снова разрабатывает тему величественного сооружения с широкими крыльями, увенчанного в центральной части фасада выразительным высотным акцентом.

Фасад антверпенской ратуши представляет собой четырехэтажный массив с повышенной центральной частью, контрастно сопоставленной с направленными вширь боковыми частями. Архитектурные формы центрального массива, занимающего всего три, но зато очень широкие оси, даны в более крупном масштабе, нежели в боковых крыльях. Энергичная пластика архитектурных форм центральной части, слегка выступающей наподобие ризалита за линию фасада, эффектно оттенена более строгой плоскостью стены по сторонам от нее.

Архитектурные формы боковых частей фасада отличаются ясностью и простотой. Рустованная стена нижнего этажа разделена простыми арочными проемами — так Флорис интерпретирует тему традиционной арочной галереи. Второй и третий этажи одинаковы по высоте и по архитектурной трактовке: они равномерно расчленены большими окнами прямоугольных очертаний с простым крестообразным переплетом. В узких простенках между ними плоские пилястры, во втором этаже тосканского, в третьем — ионического ордера. Необычен меньший по высоте четвертый балконный этаж, отделенный от нижних этажей слегка выступающей за плоскость фасада балюстрадой. За балюстрадой высится ряд невысоких тонких столбов, поддерживающих карниз; немного отступя от них вглубь, следует стена четвертого этажа, разделенная невысокими двойными окнами. Несколько необычно в сочетании с классическими формами выглядит кровля, не такая крутая, как в готических постройках, но все же довольно высокая, а для балконного этажа кажущаяся тяжеловатой.

Иной характер носит архитектура центральной части фасада. До четвертого этажа ее горизонтальные членения совпадают с поэтажным членением, но вместо прямоугольных окон здесь во всех этажах применены несколько более широкие полуциркульные окна, очень широкие простенки между которыми заполнены сдвоенными колоннами и нишами с медальонами. Над тремя этажами центрального ризалита поднимается его высотная часть в виде гигантского трехъярусного фронтона с двумя обелисками по бокам. В композиции фронтона основная архитектурная тема центрального ризалита варьируется Флорисом с большим мастерством. Сочетание украшенных статуями огромных ниш с фланкирующими их сдвоенными колоннами производит впечатление чрезвычайного богатства и великолепия архитектурных форм. В целом это сооружение воспринимается не только как здание городского совета, но как памятник могущества Антверпена, важнейшего торгового центра, как свидетельство величия Нидерландов в период их общего подъема. Недаром современники восторженно отзывались об антверпенской ратуше, архитектура которой оказала сильное воздействие на зодчество северо-западной Европы. В качестве примера такого воздействия можно привести монументальную ратушу в городе Эмдене (Германия), построенную в 1574—1576 гг. архитектором Лауренсом ван Стенвинкелем из Антверпена.



18. Антверпен. Ратуша, 1561—1565 гг. Корнелис Флорис

Особое значение ратуши в Антверпене заключается также в том, что строитель ее сумел в ренессансных формах воплотить издавна установившиеся в нидерландских постройках общие композиционные принципы, дав новое творческое претворение мотивам, характерным для готической стиле-

19. Льеж. Дворец правосудия (бывший дворец архиепископа), 1526—1540 гг. Двор

вой системы. Так, например, по-новому, с подлинным блеском решена им традиционная тема венчающего здание высокого фронтона. Недаром многие из приемов Флориса были продолжены и развиты в XVII в. зодчими фламандского барокко. Что касается трактовки основных элементов новой архитектурной системы, то здесь у Флориса, как и у многих его нидерландских современников, чувствуется тенденция к акцентировке декоративных возможностей ордера.

По своим масштабам антверпенская ратуша оказалась единственным в своем роде произведением нидерландского зодчества. Через два года после ее завершения в Нидерландах вспыхнула революция, и длительная война с Испанией приостановила строительство крупных сооружений.

Из южнонидерландских общественных построек конца XVI в. следует отметить новую часть ратуши в Генте, сооруженную в 1595—1602 гг. Это — трехэтажное здание с довольно однообразным фасадом. Одинаковые на всех этажах окна разделены очень узкими простенками, к которым приставлены тонкие миниатюрные колонки. И хотя в фасаде применены только классические архитектурные элементы, его чрезмерно подчеркнутая «каркасность» воспринимается как неизжитое влияние готики.

Влияние Флориса, более широко распространившееся на юге Нидерландов, проникло также в северные провинции. Однако здесь оно оказалось преобразованным в соответствии с местными традициями, как об этом свидетельствует, например, ратуша в Гааге, 1564 г. (рис. 20).

Хотя гаагская ратуша выдержана в формах новой архитектуры, она сохраняет, однако, присущую старонидерландским постройкам свободную асимметрию в компоновке объемов с подчеркнутым выделением высокой башни. Общий силуэт здания, увенчанного очень высокой кровлей, его пропорции, так же как и отдельные детали, напоминают более ранние памятники. Фасад ратуши лишен того преизбытка классических форм, который характерен для Флориса. Здесь сильнее выражена сама стена в гладкой каменной кладке ниж-

20. Гаага. Ратуша, 1564 г.

21. Леэварден. Канцелярия, 1566—1571 гг.

него этажа, в подчиненных стенной плоскости рустованных пилястрах, красиво расчленяющих верхний этаж. Только портал, карниз с балюстрадой и сложный по очертаниям фронтон отмечены повышенной декоративной выразительностью. В бóльшей сдержанности образного языка гаагской ратуши угадываются тенденции, которые найдут свое последующее развитие в голландском зодчестве XVII века.

Все же гораздо более органичным для северонидерландской архитектуры этого времени было применение для монументальных построек смешанной техники кирпича и камня. При практичности и дешевизне этой техники на севере страны мастерское использование вставок из белого камня для эффектных декоративных акцентов придавало сооружениям большую нарядность и представительность. Хорошим примером здесь может служить фасад Канцелярии в Леевардене (рис. 21).

Что касается церковного строительства, то, как уже указывалось выше, нидерландская архитектура XV—XVI вв. не оставила крупных памятников культового характера. В этот период в основном завершалось строительство храмов, начатых в предшествующие столетия, в том числе собора св. Ромуальда в Мехельне, церквей св. Гудулы в Брюсселе и св. Бавона в Генте. Наиболее значительной по масштабам церковной постройкой Нидерландов является семинефный собор в Антверпене (рис. 22). Начатый в 1352 г., он был закончен только в 1616 г. В XV в. к нему были пристроены боковые нефы и возведена в формах пламенеющей готики одна из башен западного фасада, самая высокая церковная башня Нидерландов, достигающая 123 *м* высоты. Особенно интересно решена ее верхняя часть, где четырехгранный массив переходит в узкий восьмигранник, прорезанный высокими окнами и увенчанный шпилем очень сложной формы. По углам восьмигранник и шпиль окружены четырьмя столбообразными контрфорсами с перекинутыми от них аркбутанами, отчего верхняя часть башни воспринимается как пучок устремленных ввысь сложно профилированных вертикалей.

Для церковных построек севера наиболее характерна башня собора св. Ба-

22. Антверпен. Собор, 1352—1616 гг. Общий вид с юго-востока

вона (так называемой Большой церкви) в Гарлеме, построенного в конце XV — начале XVI в. Сама башня сооружена в 1520 г. По голландской традиции она поставлена над средокрестием и сооружена из дерева, что в сочетании со сложной архитектурной разработкой придает большую легкость четырем ее восьмигранным ярусам, увенчанным ажурной луковичной главкой.

Двухвековая эволюция нидерландского зодчества эпохи Возрождения имела большое значение для развития архитектуры Нидерландов в XVII в. Помимо того, что в XV—XVI вв. были созданы основные типы сооружений и выработаны конструктивные приемы, широко применявшиеся впоследствии, особенно в гражданском зодчестве, в это время наметились также те принципы слияния общеевропейских стилевых форм и специфических для Нидерландов функциональных решений, которые сохранили свою действенность и в следующем столетии.

ГЛАВА VI

АРХИТЕКТУРА ГЕРМАНИИ

В XV — XVI вв. в Германии еще не было предпосылок для подлинного национального «возрождения». Разбитая на ряд княжеств, она сохраняла свою средневековую раздробленность, единый внутренний рынок отсутствовал, и ранняя буржуазия, разделенная противоречивыми экономическими интересами, не могла выступить солидарно на штурм феодального строя. Более того, напуганная размахом крестьянских восстаний в первой четверти XVI в., она в решающий момент переметнулась на сторону князей. Общий для Европы того времени мировоззренческий переворот принял в Германии богословский оттенок и вылился в реформационное движение, раздробившее страну и по вероисповедному признаку. Не было единства господствующих социальных сил, отсутствовало единообразие типологических и художественных требований со стороны строительной инициативы. Это в известной мере и объясняет отсутствие в Германии XVI в. господствующего архитектурного типа, в котором, по примеру других стран, со всей определенностью сказались бы самобытные особенности зарождающегося национального стиля. Если на севере страны с его богатыми ганзейскими городами новые архитектурные веяния сказались прежде всего в постройках бюргерства — ратушах и гильдейских домах, то на юге и в центре они проявились в дворцовом строительстве князей и подражавшего им купеческого патрициата. Стилистическое развитие было тем более лишено единства, что оно питалось из двух источников, не только разных, но принципиально противоположных по характеру тектонического мышления: если на севере источником новых веяний была архитектура нидерландских городов, то на юге примером служили дворцы итальянского нобилитета. Заимствуемые классицизирующие формы долго воспринимались немецкими мастерами в духе давних художественных традиций местного прикладного искусства. Проявилась склонность превращать тектонически обусловленные формы в орнаментальные мотивы. Для архитектуры Германии XVI в. типична перегруженность декоративными элементами и дробность композиции. Она сразу же приобрела оттенок, предвосхищающий барокко. Самостоятельное развитие новых архитектурных идей затруднялось и тем, что в ряде экономически ведущих районов основное строительство продолжало осуществляться в фахверке, конструктивная природа которого была непримирима с новыми тектоническими концепциями и декоративными формами.

Переход от готической архитектуры к ренессансу осуществлялся крайне медленно. Первыми стали распространять классицизирующие формы скульпторы, художники, граверы. **Ганс Гольбейн Младший** (1498—1543 гг.) расписывал в Южной Германии роскошными мотивами античной архитектуры оштукатуренные фасады скромных домов. Ювелир и медальер **Петер Флетнер** (1485—1546 гг.) из Нюрнберга, обратившись к архитектуре, одним из первых применил итальянские архитектурные формы (фонтан в Майнце, зал в доме Гиршфогель в Нюрнберге, 1534 г.). **Альбрехт Дюрер** (1471—1528 гг.), художник и мыслитель,

публиковал трактаты о градостроительстве и фортификационном искусстве. Скульптор **Людер фон Бентхейм** (1550—1612 гг.) изучал нидерландскую архитектуру, взятую им за образец при постройке ратуши в Бремене. С конца XVI в. профессиональные строители стали посещать Италию. **Генрих Шикхардт** (1558—1634 гг.) имел даже большую библиотеку трактатов итальянских авторов. Нюрнбергский архитектор **Якоб Вольф** (1571—1620 гг.), строитель Пеллерхауза и местной ратуши, был послан городским советом предварительно на два года в Италию для обучения. Несомненно, близко был знаком с итальянскими образцами крупнейший немецкий мастер своего времени — аугсбургский архитектор **Элиас Холль** (1573—1646 гг.).

В XIV и XV вв. немецкие города переживали период экономического, политического и культурного расцвета. Их богатство отразилось в сооружении огромных городских церквей с высокими башнями, великолепных ратуш, грандиозных городских укреплений и прежде всего богато украшенных жилищ имущих слоев населения.

Соответственно возрастающему стремлению к пышности и блеску богаче становился облик зданий. Первоначально геометрически точный декоративный узор (масверк) превратился в заполняющий плоскость орнамент. Соответственно склонности к натуралистическому изображению в живописи и скульптуре орнамент обогатился мотивами листвы и сплетенных ветвей. Этой тенденции соответствовало также превращение простого крестового нервюрного свода в сложный сетчатый, звездчатый и сотовый свод.

На протяжении XIV — XV вв. возникла в экономически ведущих городах того времени бюргерская архитектура, характерная сравнительным единообразием, не зависящим от социального положения горожанина. Не составляли исключения в этом отношении дома немногочисленной верхушки крупного купечества. Готические традиции были еще живы, когда во второй четверти XVI в. стали подражать итальянским архитектурным формам.

Раздробленность страны и существование целого ряда мелких княжеств замедлили превращение княжеских столиц в значительные центры экономической, политической и художественной жизни и прежде всего сделали невозможным создание в Германии единой столицы, влияние которой распространилось бы на всю страну. Отсюда своеобразная черта немецкого Возрождения, состоящая в том, что развитие его на отдельных, политически самостоятельных территориях и даже в отдельных городах было различным.

Старые торговые города, с их бюргерскими архитектурными традициями и старыми ремесленными навыками, оставались до середины XVI в. ведущей движущей силой в искусстве, как это установилось с XIV в. Не замок, как во Франции, не большой городской дворец и центрическое здание, как в Италии, а жилой дом бюргера и общественные здания бюргерства, в первую очередь ратуши, были ведущими архитектурными типами немецкого Возрождения. Эти здания влияли в XVI в. на постройки дворян и князей. Только после 1550 г. князья в большей мере проявили себя как заказчики, привлекая в страну итальянских художников и этим усиливая влияние итальянской архитектуры.

Собственно строительная техника прогрессировала вяло. В городах Северной Германии еще в XV в. преобладали неоштукатуренные кирпичные постройки, в Южной Германии — оштукатуренные кирпичные здания в сочетании с естественным камнем, украшенные на фасаде живописью, а в лесистых горных районах Средней Германии — фахверковые постройки. Эти методы строительства в основном не изменились и в XVI в., лишь чаще стали применяться оштукатуривание зданий и облицовка естественным камнем.

Более значительные изменения произошли в фахверке, который в XVI и начале XVII в. переживал период своего технического и художественного расцвета. Наиболее крупные фахверковые сооружения достигли в это время небывалой до того монументальности, как например административное здание цеха мясников (Кнохенхауэрамтсхауз) в Хильдесхейме. Широкое распространение получила облицовка внутренних помещений деревянными панелями, отвечающая характерному для той эпохи стремлению к пышности и комфорту.

Постепенное преобразование готических форм, таким образом, происходило без значительных изменений архитектурных принципов и без особой ломки технических и художественных традиций. Для готической архитектуры характерны каркасная систе-

ма, значительно выступающие с наружной стороны сводчатых зданий контрфорсы, сильно членящие фасады и широкие оконные проемы. В период поздней готики контрфорсы старались переносить внутрь здания, ограничивали ширину окон и увеличивали поверхность стен. Горизонтальные линии цоколей и карнизов начали постепенно приобретать бóльшее значение. Вследствие всего этого в пределах готических архитектурных форм наметились горизонтальные членения, приближавшиеся к принципам архитектуры итальянского Возрождения.

Тенденция к усложнению архитектурных композиций, наблюдавшаяся уже начиная с XIV в., продолжала усиливаться. Она выражалась не только в умножении деталей и в поисках новых декоративных форм, но и в членении самого тела здания. Простую прямоугольную форму жилых домов и ратуш старались обогатить пристройками, эркерами, башенными лестничными клетками, поперечными щипцами и усложнить нерегулярным расположением окон. Сложнейшие звездчатые и сетчатые своды, ребрам которых придавались с трудом конструируемые изгибы и пересечения, превратились в фантастическое завершение пространства церковных интерьеров и парадных помещений. В архитектуре преобладали динамические контуры, контраст спокойных плоскостей и богато украшенных частей и гармоническое взаимодействие разнообразных свободно распределенных архитектурных элементов. Ярким образцом такого позднеготического здания является церковь Богоматери (Фрауэнкирхе) в Мюнхене и замок Альбрехтсбург в Мейсене (1471—1525 гг.).

Период раннего капитализма придал необычный вес и значение чисто светским задачам, возникшим перед зодчеством. Для конца XV и начала XVI в. характерными являются поиски новых оригинальных композиций.

Проникновение итальянских архитектурных форм началось во втором десятилетии XVI в. в первую очередь в Южной Германии с ее самым крупным в то время финансовым центром Аугсбургом. Около 1518 г. итальянское влияние было уже настолько сильным, что на совещании в саксонском городе Аннаберге зодчие из Гёрлитца, Дрездена и Магдебурга обязались применять «итальянские» формы. Северная Германия меньше других частей страны была задета волной новшеств. Здесь перелом начался только после 1550 г.

Вначале итальянские архитектурные формы применялись лишь с целью обогащения обычных декоративных форм поздней готики. Еще отсутствовало более глубокое проникновение в тектоническую сущность заимствуемых мотивов, а также понимание строгой простоты пространства и объема построек итальянского Возрождения.

Примерно в середине XVI в. стало обычным приглашать итальянских зодчих и скульпторов. Альбрехт Дюрер был в то время единственным немецким теоретиком искусства. Однако его труды не встретили заметного отклика. Немецкие архитектурные труды этого времени представляли собой лишь пособия для строителей-ремесленников, в которых давались примеры и размерные соотношения для отдельных форм, но не было никакой систематической теории.

Первая теоретическая книга, посвященная архитектуре, появилась на немецком языке в 1548 г. Это был перевод Витрувия, выполненный немецким врачом и математиком **В. Ривиусом.** В этот период красоте простых крупнорасчлененных зданий стали придавать меньшее значение. Зато тенденция к многообразию форм и к избытку украшений в архитектуре характерна для начала XVI в. Измельченность членений и уменьшение абсолютных размеров стали явлениями, характерными и для следующих десятилетий. В пестром многообразии смешивались готические элементы и формы, восходящие к античности. Новое ограничивалось главным образом деталями и черпалось по преимуществу из книг образцов орнамента. Композиционные методы поздней готики все еще оставались в силе.

Единичные архитектурные произведения, более близкие к итальянским постройкам, создавались только во второй половине XVI в., когда путешествия по Италии и труды итальянских теоретиков познакомили отдельных немецких зодчих с архитектурой Ренессанса в Италии, а приглашаемые владетельными князьями итальянские архитекторы и скульпторы способствовали сближению немецкой и итальянской архитектуры. В портовых городах, начиная со второй половины XVI в., работало много нидерландских архитекторов. Французское

дворцовое строительство влияло на строительную деятельность немецких князей.

Прежде чем полностью изжили себя композиционные принципы немецкой поздней готики, уже начался в Германии переход к барокко. Архитектуры Ренессанса в том виде, как она развилась в Италии, в Германии почти не было.

В XV и XVI вв. архитектурный облик городов, улиц и площадей изменялся преимущественно благодаря перестройке некоторых старых и сооружению новых зданий. Растущая разница в доходах постепенно углубляла различие между жилыми кварталами ремесленников и богатых купцов. Стремление максимально использовать свой участок привело к тому, что в более крупных городах вместо двухэтажных стали строить трех- и даже четырехэтажные дома. Вследствие этого менялись масштабы и пространственный облик улиц и площадей. Рост культурных запросов, новые гигиенические представления, а также требования увеличивающегося движения обусловили ряд усовершенствований. Стало широко применяться мощение улиц. Возникло стремление придать городу внешнюю привлекательность. Городские самоуправления в особенности заботились о том, чтобы освободить фасады домов от множества выступающих крыш, навесов и подвальных входов. Перестала практиковаться работа ремесленников на улице перед своим домом, она была перенесена внутрь дома или мастерские устраивались в глубине участков. Благодаря этому улицы и площади стали производить впечатление более отчетливо ограниченных пространств. Однако попытки уничтожить эркеры и выступы, в особенности в бюргерских домах, не имели успеха. Более того, в XVI—XVII вв. эти эркеры получили в Германии большое распространение и в них в основном сосредоточилось убранство фасадов. Постепенно начали уделять больше внимания соблюдению линии уличных фасадов и стали придерживаться постановлений о допустимой высоте зданий. При постройке новых и перестройке старых домов стали принимать меры к выпрямлению зачастую весьма кривых улиц. В крупных городах назначались для осуществления надзора и руководства строительством, начиная с XV в., городские архитекторы, которые одновременно руководили строительством общественных зданий.

Все те факторы, которые удерживали немецкую архитектуру XVI в. в традициях поздней готики, определяли также и характер немецкого градостроительства. Сохранилась, как и при постройке отдельных зданий, любовь к живому многообразию деталей и к динамичности очертаний. Во многих городах надстраивали башни на зданиях ратуш и городских церквей.

Сохранились многочисленные изображения городов XVI в. Самым известным и самым крупным произведением этого рода является серия гравюр на меди, созданных во Франкфурте-на-Майне уроженцем города Базеля **Маттеусом Мерианом** (1593—1650 гг.) и его сыновьями.

Более значительных изменений старой планировки городов в XV и XVI вв. еще не производилось. Проведение такого рода мероприятий оказалось впервые под силу абсолютистскому государственному аппарату последующего времени. Когда в 1525 г. город Гёрлитц почти полностью был разрушен пожаром, он был восстановлен хотя и в архитектурном стиле Возрождения, но все еще следуя старому городскому плану, восходящему к XIII в. Даже после уничтожения пожаром Магдебурга в 1631 г. попытка связать площади и общественные здания города новой системой широких улиц не удалась.

Новые градостроительные идеи возникли в первую очередь в результате новых строительных задач, обусловленных изменением социальных условий. В 1446 г. по решению нюрнбергского городского совета было воздвигнуто семь рядов жилых домов для бедных ткачей, которые в целях развития ткацкого дела были призваны в город. Здесь впервые строительство было осуществлено городским советом по единому типовому плану и притом с применением принципа строчной застройки.

В 1519 г. в Аугсбурге по поручению крупнейшего тогда банкирского дома Фуггеров **Томасом Кребсом** была построена «Фуггерея» — отдельный поселок с 106 жилищами для обедневших семей ремесленников (рис. 1). Поселок состоит из двухэтажных домов на две семьи, построенных также по определенному типу, с крохотным садиком позади дома. Улицы поселка прямолинейны, свесы крыш домов обращены в сторону улицы. Отсутствует какое бы то ни было членение фасадной стены дома, обращенной к улице. Такие

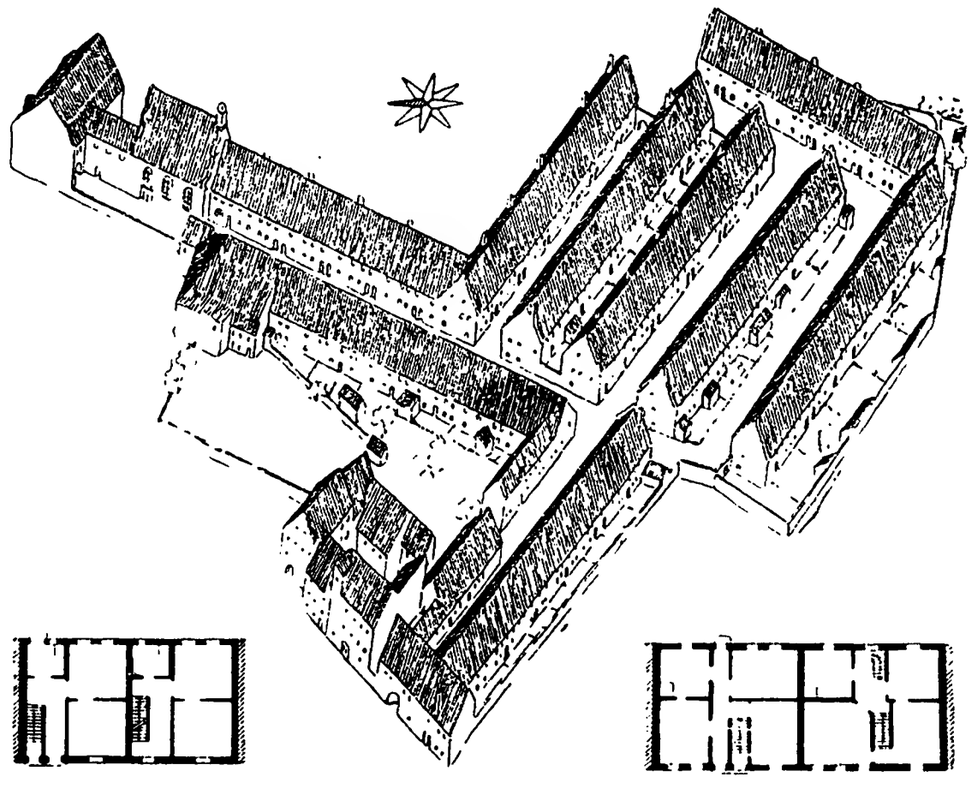
небольшие поселки с типовыми домами, предназначенные для отдельных групп населения, в последующее время воздвигались и в ряде других немецких городов.

Поселок Фуггеров дает представление о новых идеях, развивавшихся в Германии начиная с конца XV в. Они отражены также в теоретическом проекте нового города, опубликованном в 1527 г. Альбрехтом Дюрером (рис. 2). Для него характерны прямолинейная строчная застройка улиц, открытых на концах, с маленькими задними дворами домов, а также устройство колодцев на уличных перекрестках. При определении местоположения в городе жилищ представителей отдельных ремесел Дюрер целиком исходил из функциональных и гигиенических соображений.

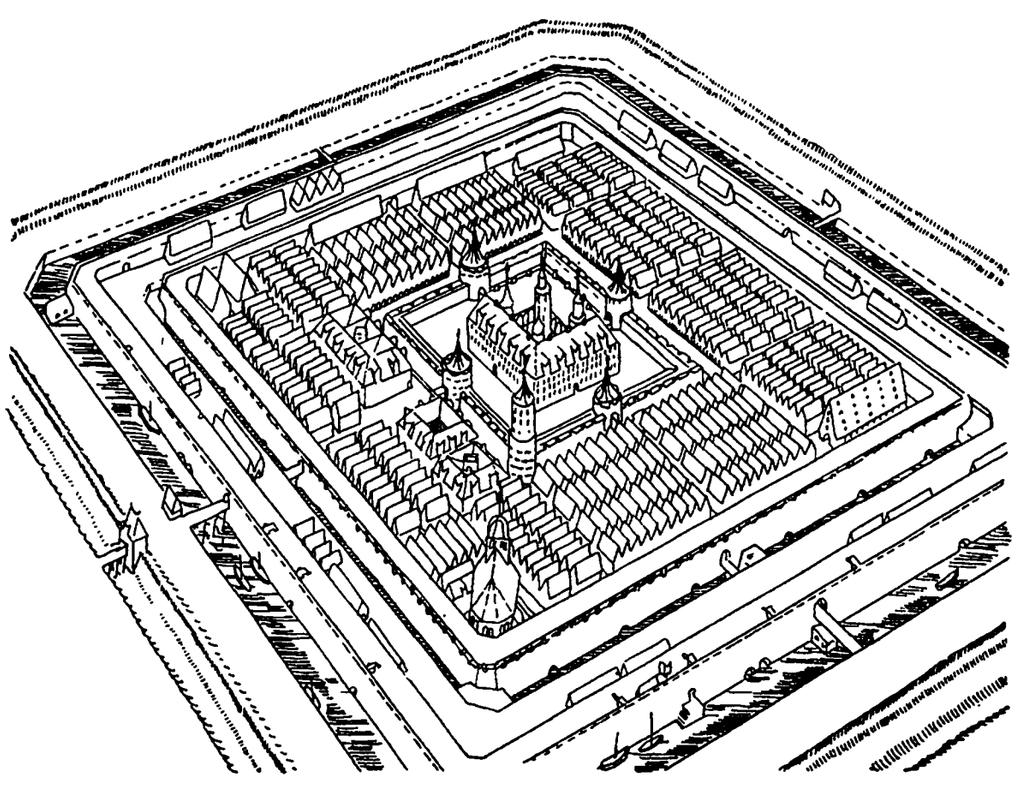
Новым градостроительным приемом является расположение дворца владетельного князя (богатого патриция, бюргера) в центре квадратного города, тогда как до того замок феодального правителя всегда помещался на окраине. Дворец должен был окружаться стенами с воротами, открывающимися в сторону главных улиц. Рыночная площадь с ратушей и другими общественными зданиями располагалась перед входом во дворец. Церковь, которая в течение столетий стояла в центре города, отодвинута Дюрером на окраину.

Следующий теоретический труд по вопросам градостроительства появился лишь в 1583 г. — трактат городского архитектора Страсбурга **Даниэля Шпеккле** (1536—1589 гг.) о строительстве крепостей, с приложением проекта города-крепости. Шпеккле уже был знаком с итальянскими теориями и предложил для своего города радиальную систему улиц с центральной площадью.

Однако надобность в новых крепостях отсутствовала. Немецкие князья закладывали новые городские районы и целые города для беженцев — жертв религиозного гонения, чтобы использовать их технические знания и производственный опыт для хозяйственного развития собственных владений. Так, в 1599 г. Генрихом Шикхардтом по заказу князя был разработан план постройки города Фрейденштадта в Шварцвальде. Почти в то же самое время на Майне, рядом с городом Ганау (рис. 3), был основан для изгнанных нидерландцев и валлонов новый город, план которого был создан также изгнанным бельгийским архитектором **Никола Жилле**. На рыночной площади, на которой скрещиваются главные улицы города, была сооружена ратуша. Ее местоположение в середине продольной стороны площади было для Германии необычным. Новым было также осевое взаиморасположение и зрительная взаимосвязь ратуши и церкви. Благодаря своему регулярному плану, точно прямолинейным улицам, осевому расположению общественных зданий на соответственно распланированных площадях Ганау стал первым ренессансным городом, построенным на немецкой земле.



1. Аугсбург. Поселок ремесленников («Фуггерея»), 1519 г., Томас Кребс. Аксонометрия и планы жилых ячеек первого и второго этажей



2. Идеальный город 1527 г. Альбрехт Дюрер

3. Ганау. Город 1553—1650 гг. Аксонометрия из «Топографии» Мериана

За Ганау последовали Маннгейм, Мюльгейм и Фридрихсштадт-на-Эйдере, спроектированные нидерландцами, и всюду, как в Ганау, планировка города подчинена прямоугольной системе. В теоретических трудах XVII в. основное внимание уделялось итальянским идеальным го-

4. Росток. Бюргерский дом первой половины XVI в.

родам и повторялись идеи де Марки, Скамоцци и Палладио. На многих проектах княжеский замок трактуется уже как узловая точка композиции, и оси всего города ориентируются на него.

Развитие немецкого городского жилого дома относится к XIII—XIV вв. В XV—XVI вв. планировка дома и его конструкция не подвергались сколько-нибудь существенным изменениям, и дело ограничивалось приспособлением дома к возросшим потребностям хозяев (рис. 4, 5). Местные особенности связаны с особенностями нижне- и верхнегерманского крестьянского жилища. Как правило, господствовала тенденция увеличивать первоначальное число помещений путем их разделения и увеличения числа этажей. В Северной Германии большие сени, ведущие свое происхождение от нижнегерманского продольно-открытого дома, были в течение столетий определяющим помещением также и городского дома. В случае нужды в помещениях комнаты и чуланы выгораживались в сенях, которые имелись в каждом этаже. В верхненемецком доме поэтажное устройство практиковалось уже с давних пор, в связи с чем переход к многоэтажному жилому дому был значительно проще. Обычно в первом этаже находились мастерская или торговые помещения, выше — жилые комнаты, а над ними — склады для товаров и домашние кладовые. Высокая крыша с несколькими этажами была поэтому видимым знаком бюргерского достатка. Господствующим типом был дом, обращенный фронтоном на улицу. Лишь постепенно в XV—XVI вв. дома стали поворачивать к улице продольным фасадом. Это изменение ограничивалось преимущественно Средней и Южной Германией. В нижненемецком доме это нововведение привилось лишь в XVII в. Даже и там, где был осуществлен поворот конька крыши и вид дома с улицы завершался линией водостока и венчающим карнизом, пытались сохранить старый облик бюргерского дома, насаживая сверху поперечные фронтоны. Последние стали одним из наиболее излюбленных декоративных мотивов XVI в. и нередко получали богатую пластическую разработку. Мы встречаем их также на зданиях ратуш и даже на дворцах князей.

В Средней и Южной Германии встречается большое количество красивых бюргерских домов XVI—XVII вв. с великолеп-

5. Люнебург. Бюргерские дома XV и XVI вв.

ными фасадами из тесаного камня. Как правило, они богато украшены орнаментами и фигурными изображениями. Здания, подобные Пеллерхаузу в Нюрнберге (рис. 6) и дому № 30 на Нейсештрассе в Гёрлитце, могут быть причислены к значительнейшим художественным произведениям архитектуры немецкого бюргерства.

Фахверковое строительство достигло в эпоху Возрождения своего настоящего расцвета. Фахверковые сооружения, представляющие собой каркас из деревянных стоек и рам, заполняемый глиной, а позднее кирпичной кладкой, сильно отличались друг от друга в отдельных немецких областях.

В дальнейшем фахверк усложнялся в соответствии с общей тенденцией обогащения архитектуры зданий. На выступающих поперечных брусьях, на концах балок и опорных кронштейнах размещались укра-

6. Нюрнберг. Дом Пеллера, 1605 г., Якоб Вольф. Внутренний двор

7. Нюрнберг. Таможня (Маутхалле), 1498—1502 гг.

шения в виде раскреповок, профилей, орнаментальной и фигурной резьбы. В жилых домах издавна применяли яркую, пеструю покраску, что придавало бюргерскому фахверковому дому жизнерадостный вид.

В Аугсбурге и других городах Южной Германии, где преобладали оштукатуренные кирпичные строения, стали применять роспись фасадов с нарисованной фантастической архитектурой (колоннами, балюстрадами) и фигурами. Украшались и кирпичные дома северных городов. Здесь применялись карнизы, в которые нередко вставлялись медальоны со скульптурными портретами, а окна иногда обрамлялись терракотовыми плитами с богатым орнаментом и фигурами.

Порталы бюргерских домов повсеместно стали богаче; они украшались фамильным гербом или эмблемой профессии владельца дома. Тем самым бюргерство нарушило привилегию дворянства.

В северо-западной Германии главное жилое помещение бюргерского дома расширялось устройством «фонарей» с обращенными во все стороны окнами, из которых открывался удобный вид на улицу и которые стали предпочтительным местом пребывания всей бюргерской семьи. В Южной и Средней Германии тот же результат достигался при помощи выступающих эркеров. Фонари и эркеры располагались соответственно внутренней планировке жилого здания и подчинялись господствующему принципу асимметричной композиции XV и XVI вв. В монументализированной форме они применялись и в ратушах, где эркер проходил через несколько этажей и заканчивался башенкой с остроконечной шлемовидной крышей.

В XV и XVI вв. изменился также интерьер бюргерского дома. Мебель и предметы быта были усовершенствованы. Стены и потолки торговых и жилых помещений обшивались деревянными панелями. На скамьи и стулья накладывались подушки, полы покрывались коврами.

Увеличение объема производства и торговли, изменения, происшедшие в соотношении политических сил, и продолжающаяся дифференциация городской жизни привели, начиная с XIV в., к возведению ряда общественных сооружений, предназначенных для самых разнообразных целей. В городах сооружались специализированные складские помещения, воздвигались крытые рынки и помещения для городских весов. В связи с расширением деятельности городских управлений к зданиям существующих ратуш стали пристраивать кан-

Мюнхен. Монетный двор 1567 г.

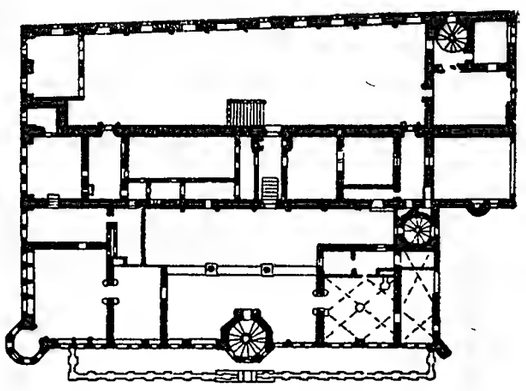
целярии, залы для заседаний, помещения для суда, караульные помещения для городской стражи и камеры для хранения оружия горожан, арсеналы. Отдельные цехи начали строить собственные здания в качестве центров своей организации и общественной жизни. Наконец, города устраивали собственные школы, а в отдельных случаях даже открывали университеты. Обнищание больших групп городского населения вынуждало устраивать городские богадельни и госпитали. Значительные средства расходовались также на строительство городских укреплений, для которых еще в XV в. воздвигались монументальные ворота.

Амбары и рынки представляли собой, как правило, очень простые здания значительных размеров. Величественное впечатление, которое производят эти постройки, создается исключительно их архитектурным объемом, расчлененным лишь немногочисленными окнами и перекрытым высокой двускатной кровлей с большим числом слуховых окон. К числу наиболее внушительных зданий подобного типа, сохранившихся до нашего времени, принадлежит таможня (Маутхалле) в Нюрнберге, 1498—1502 гг. (рис. 7). Столь же грандиозными были и фахверковые постройки этого рода. Амбар в Гейзлингене дает представление о высоком мастерстве строителей. Та же мощь обнаруживается и в отдельных городских укреплениях того времени, например в воротах Гольстентор, построенных в 1466—1478 гг. зодчим **А. Гельмштеде.**

Значительным с художественной точки зрения является Аугсбургский арсенал, построенный Элиасом Холлем между 1602 и 1607 гг. (рис. 8). Главный архитектурный акцент, как и в бюргерских жилых домах, перенесен здесь на сторону, увенчанную фронтоном, где применены средства архитектурной выразительности, разработанные в раннем итальянском барокко.

8. Аугсбург. Арсенал (Цейгхауз), 1602—1607 гг. Элиас Холль

9. Михельштадт в Оденвальде. Ратуша, 1484 г.



10. Ротенбург. Ратуша, 1572 г. Якоб Вольф

Ратуши, особенно в небольших городах Средней Германии, оставались вплоть до XVI в. сравнительно скромными зданиями, часто выполненными в живописном фахверке. Привлекательный образец такой постройки, относящийся к концу XV в.,— ратуша в Михельштадте в Оденвальде (рис. 9).

Особую роль в композиции этих сооружений играли башни в центре перед фасадом или по углам зданий. Начиная с XV в. башни ратуши получают особое значение как символ величия бюргерского сословия. Высота многих из них была увеличена в XVI и XVII вв.

Обычно первоначально построенное здание ратуши перестраивалось и расширялось по мере увеличения потребности в площади, в результате чего ратуши нередко представляли собой обширные комплексы зданий, иногда с внутренними дворами.

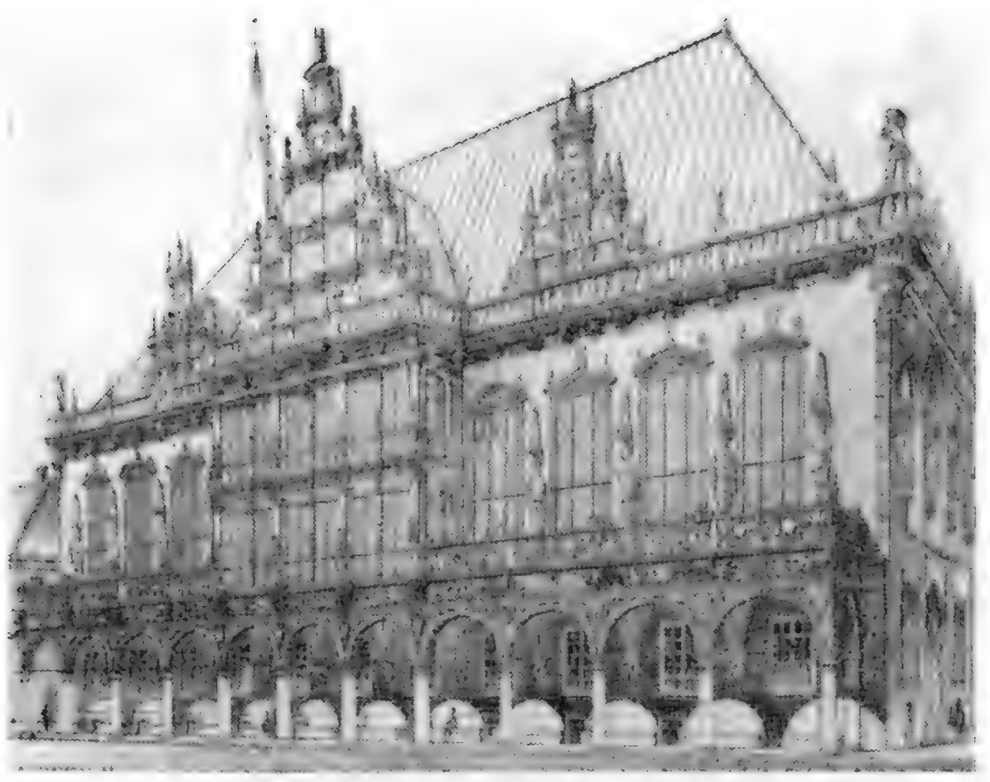
Одним из самых ранних немецких ренессансных сооружений вообще является ратуша в Герлитце. Перестройка, которой определяется современный облик ратуши, была произведена после большого городского пожара 1525 г.

В здании ратуши в Ротенбурге (рис. 10) чувствуется все своеобразие немецкого Возрождения. Часть готического здания сгорела и была заменена в 1572 г. новой постройкой, контрастирующей с простой готической частью. Однако обе части образуют согласованный ансамбль. На рыночной стороне господствуют пристроенные к зданию аркады и широкая наружная лестница,

Ратуша в Лейпциге (рис. 11), построенная в 1556—1557 гг. бургомистром и архитектором **Иеронимусом Лоттером,** несмотря на раннюю дату ее сооружения, в большей степени преодолевает готическую традицию.

В областях Германии, поддерживающих более тесные экономические отношения с западными соседями, архитектурные идеи Возрождения заимствовались шире. В Северной Германии сказывалось в первую очередь влияние Нидерландов. Ратуша в Эмдене (рис. 11) была построена в 1574—1576 гг. **Лауренцом фон Штеенвинкелем** по образцу антверпенской ратуши. Отголосками прошлого являются ворота, акцентированные щипцом и башенкой. К группе сооружений, возведенных под влиянием нидерландских тенденций, принадлежит также ратуша в Бремене (рис. 11) после ее перестройки в 1609—1614 гг. Людером фон Бентхеймом. Готическое ядро здания было построено в 1405—1410 гг. При перестройке ратуши главный архитектурный акцент был перенесен с узких торцов здания на его продольный фасад, обращенный к рыночной площади. Фасад симметрично расчленен средним ризалитом, увенчанным фронтоном и двумя боковыми щипцами меньших размеров. Обильны декоративные детали в формах Возрождения.

Примером сооружения, близкого к образцам архитектуры итальянского Воз-



11. Кельн. Портик ратуши, 1569—1573 гг. Вильгельм Фернуккен; Бремен. Ратуша, 1609—1614 гг. Людер фон Бентхейм; Лейпциг. Ратуша, 1556—1557 гг. Иеронимус Лоттер; Эмден. Ратуша, 1574—1576 гг. Лауренц фон Штеенвинкель

рождения, служит разрушенный в период второй мировой войны портик ратуши в Кельне, построенный в 1569—1573 гг. (рис. 11) **Вильгельмом Фернуккеном.** Сгоревшая во время второй мировой войны ратуша в Аугсбурге (1615—1620 гг., архитектор Элиас Холль) была примером мастерского сочетания итальянских веяний с немецкими традициями.

Примером крупного сооружения начала XVII в. служит ратуша в Нюрнберге. В 1514—1522 гг. городским архитектором **Гансом Бехеймом Старшим** к первоначальному готическому зданию с большим залом совета было пристроено крыло с роскошными фасадами в характере поздней готики. В 1616—1622г. это здание было еще раз значительно расширено **Якобом Вольфом Младшим**, на этот раз в итальянизированных архитектурных формах. Композиционными контрастными акцентами служат три портала и башнеобразные надстройки на крыше.

Постройки, возведенные некоторыми цехами, по своим размерам и богатству часто не уступали зданиям ратуш. Они обычно включали залы для собраний и торговые залы с необходимыми подсобными помещениями. Сплошь и рядом здесь же хранились

12. Хильдесхайм. Цеховый дом мясников, 1529 г.

доспехи и оружие членов цеха. Внушительным памятником богатства и силы отдельных цехов было несохранившееся здание цеха мясников на рыночной площади в Хильдесхайме (рис. 12), построенное в 1529 г. Это одно из лучших достижений немецкого фахверка.

Аналогичный большой цеховой дом создали суконщики в Брауншвейге (рис. 13) путем повторного расширения небольшого основного здания. Особенное впечатление производит восточный фасад, построенный в 1591 г. **Бальтазаром Кирхером**. Горизонтальное членение фасада сильными карнизами уравновешивается средней осью. Скульптурные украшения несколько ослабляют ясность членений. Это прекрасное здание также служит примером самостоятельной творческой переработки заимствованных из Италии идей ренессанса на немецкой почве.

Поздняя готика дольше всего удерживалась в церковном строительстве. Реформация не оказала на церковную архитектуру сколько-нибудь глубокого влияния. Протестанты использовали для богослужения прежние католические церкви, а в строительстве новых придерживались так же, как и католики, архитектурных форм поздней готики еще в XVII в.

В конце XV в. преобладающей была привычная форма зальной церкви с тремя нефами равной высоты, которая лучше подходила для помещения, предназначенного для проповеди, чем тип базилики. Облик интерьера этих церквей определяется одинаковой высотой нефов, высокими колоннами, сложнейшим переплетением нервюр звездчатых и сетчатых сводов и освещением через большие окна с цветными стеклами.

Первым немецким церковным сооружением с применением форм, заимствованных из архитектуры итальянского ренессанса, является часовня Фуггеров в Аугсбурге (1509—1518 гг.), которую банкир Якоб Фуггер построил у западного фасада церкви св. Анны в качестве усыпальницы для своей семьи.

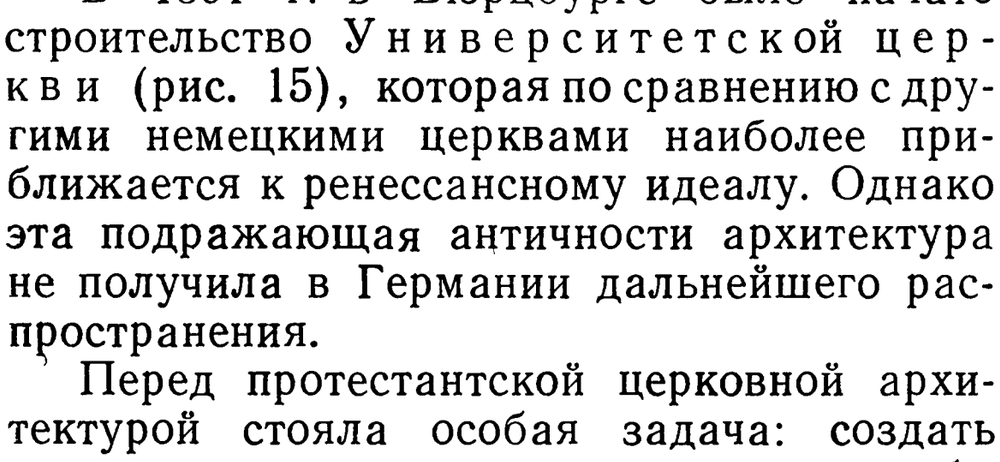
13. Брауншвейг. Цеховый дом суконщиков, 1591 г. Бальтазар Кирхер

Вплоть до последней четверти XVI в. в Германии больше не было создано ни одной достойной упоминания церковной постройки. Лишь после того как произошла известная консолидация церковных разногласий, начали опять возводить более или менее значительные церковные здания. Сначала в качестве заказчика выступил орден иезуитов — носитель идей контрреформации. Иезуиты использовали архитектурные формы итальянского Возрождения для пропаганды идей и могущества католической церкви. Примером может служить церковь Михаила в Мюнхене (1583—1595 гг.) — в значительной мере подражание церкви Иль Джезу в Риме.

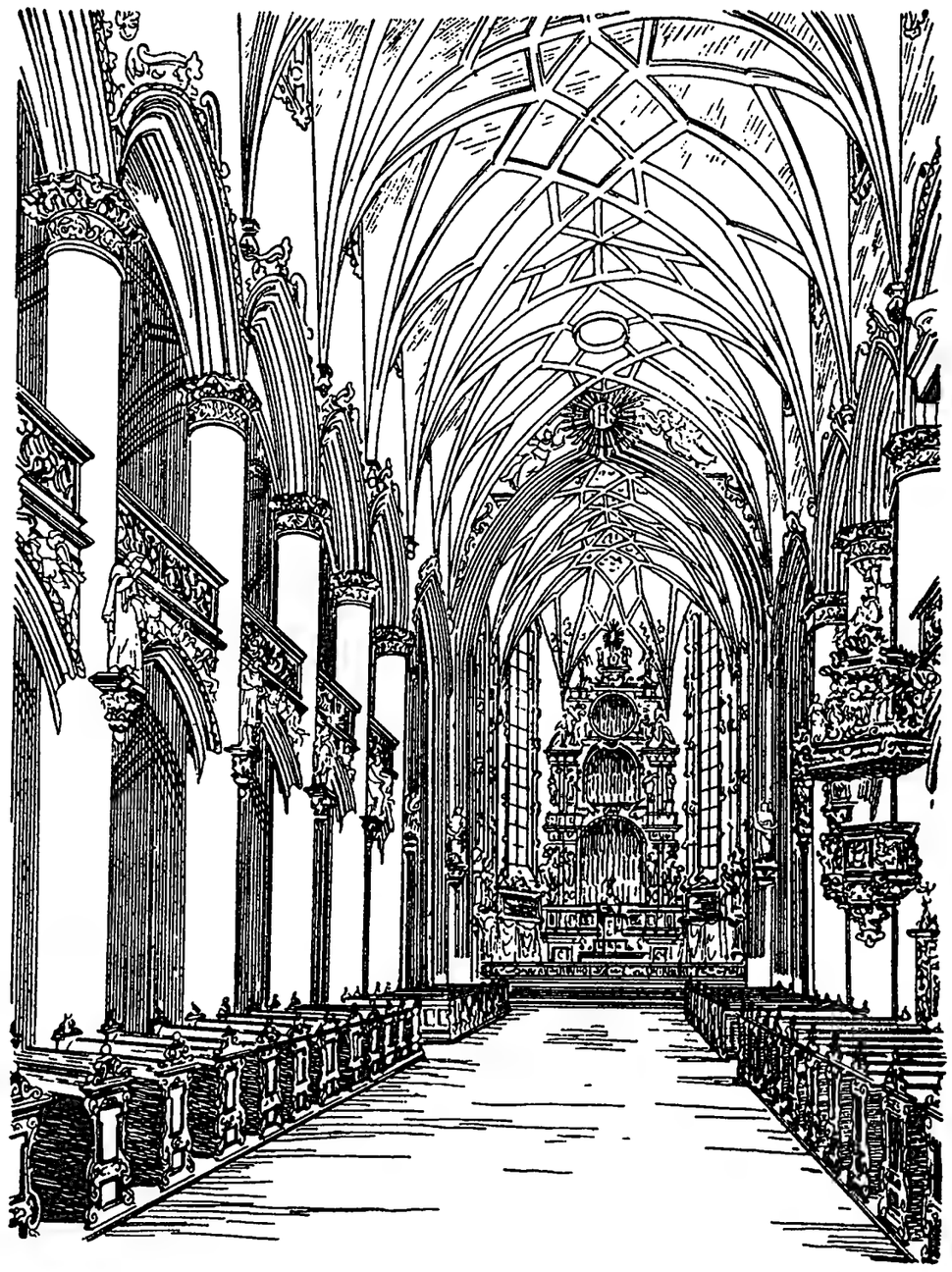
Однако в областях Западной Германии, в меньшей степени доступных южному влиянию, даже церкви иезуитов в XVII в. отражают традиции поздней готики. Такова, например, церковь иезуитов в Кельне (рис. 14), построенная **Кристофом Вамзером** в 1618—1627 гг.

В 1591 г. в Вюрцбурге было начато строительство Университетской церкви (рис. 15), которая по сравнению с другими немецкими церквами наиболее приближается к ренессансному идеалу. Однако эта подражающая античности архитектура не получила в Германии дальнейшего распространения.

Перед протестантской церковной архитектурой стояла особая задача: создать такое помещение, где прихожане могли бы слушать проповеди, составляющие важнейшую часть протестантского богослужения. Зодчие искали для этой архитектуры новые формы, но эти формы не смогли привиться. Даже в наиболее достойных упоминания новых протестантских церквах зодчие придерживались испытанного принципа зальной церкви. В городской церкви в Бюккебурге (1611—1615 гг.) (рис. 16) еще сохранен позднеготический щипцовый фа-



15. Вюрцбург. Университетская церковь, 1591 г.



14. Кельн. Церковь иезуитов, 1618—1627 гг. Кристоф Вамзер

сад, но здесь готические элементы уже смешиваются с формами, свойственными раннему барокко.

16. Бюккебург. Городская церковь, 1611—1615 гг

Бюргерский жилой дом и крупные городские общественные сооружения занимали ведущее место в развитии немецкой архитектуры до второй половины XVI в., пока эта роль не перешла к архитектурным сооружениям владетельных князей.

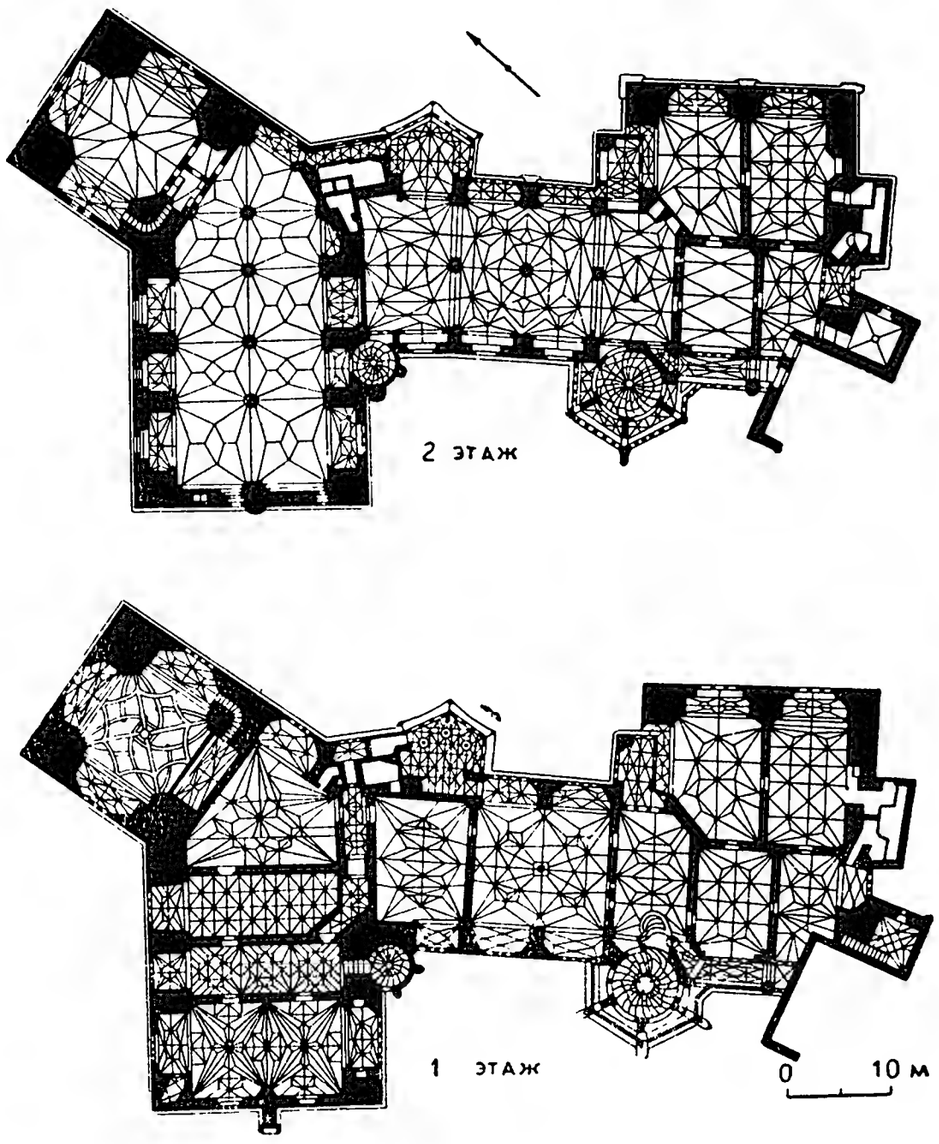
Изменения политической надстройки, обусловившие переход от средневекового феодального замка-крепости ко дворцу, произошли в Германии в последней четверти XV в. и в первой половине XVI в. Постепенно сходившее на нет военно-политическое значение старых замков-крепостей привело сперва к перестройкам и приспособлению их к многообразным потребностям обширного придворного штата, к развитию нового типа зданий. Так же, как и в других странах Европы, в Германии появился дворец. В своей планировке и в своем архитектурном облике дворец отражал новые политические интересы феодальной знати, ее стремление к представительности, а также ее новые бытовые требования. Княжеские дворцы, начиная со второй половины XVI в., принадлежат к числу крупных и значительных в художественном отношении построек немецкого Возрождения.

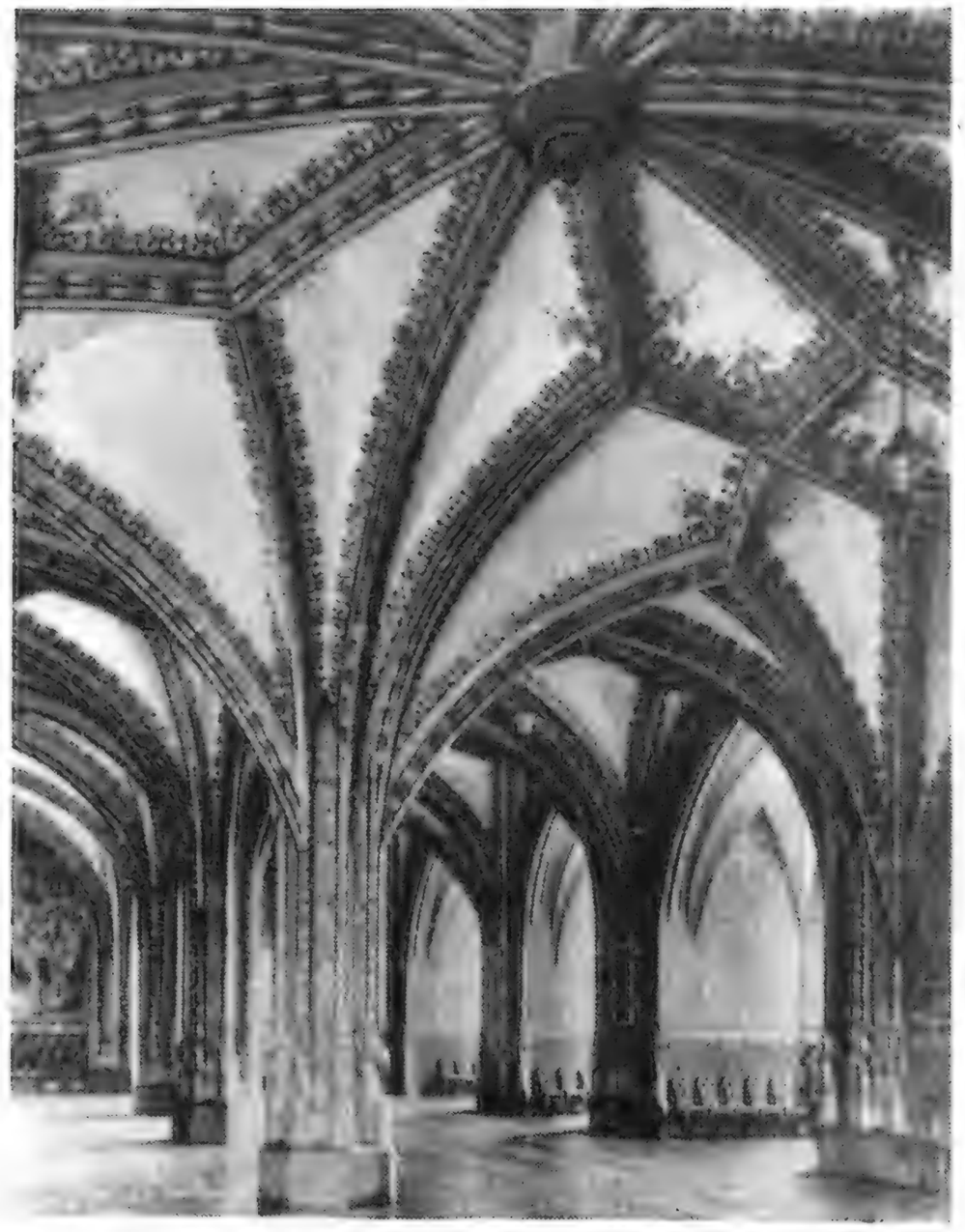
Среди замков, приспособленных к изменившимся требованиям, известнейшим является замок Альбрехтсбург в Мейсене (рис. 17). Здесь под руководством **Арнольда фон Вестфалена** было воздвигнуто начатое в 1471 г. роскошное сооружение. Корпус здания расчленен выступами и отступами, а также башнями. Обширные поверхности крыш разбиты высокими слуховыми окнами. Благодаря этому здание в целом получило динамичные очертания с преобладанием вертикалей. В дворовом фасаде доминирует сдвинутая в сторону великолепная лестничная башня. В больших равномерно расставленных окнах главных помещений дворца обращают внимание жесткий масверк и висячие арки. В этих окнах, так же как в горизонтальных линиях карнизов, обнаруживаются происшедшие в конце XV в. глубокие внутренние изменения в архитектуре, подготовившие в Германии почву для заимствования архитектурных форм итальянского Возрождения.

Расположение помещений в замке Альбрехтсбург еще напоминает средневековый замок-крепость с его беспорядочно размещенными комнатами. Новым является устройство сквозных этажей равной высоты. Парадный облик насыщенных светом залов также означает шаг вперед по сравнению с мрачными помещениями замков предшествующих столетий. Своеобразный характер этих залов обусловлен исключительным богатством звездчатых, сетчатых и сотовых сводов, которые в таком многообразии, пожалуй, не встречаются ни в одном другом замке.

Важным памятником эпохи раннего Возрождения в Германии является замок-дворец Гартенфельс близ Торгау (рис. 18), построенный на основе старого феодального замка с внутренним двором; этот замок подвергся радикальной перестройке, осуществлявшейся, начиная с 1532 г., архитектором **Конрадом Кребсом.**

Как следствие укрепления власти владетельных князей в итоге ожесточенной классовой борьбы первых десятилетий XVI в., после 1550 г. начинается усиленное строительство новых и перестройка старых феодальных резиденций в городской дворец. Дворец стал представительным жилым до-

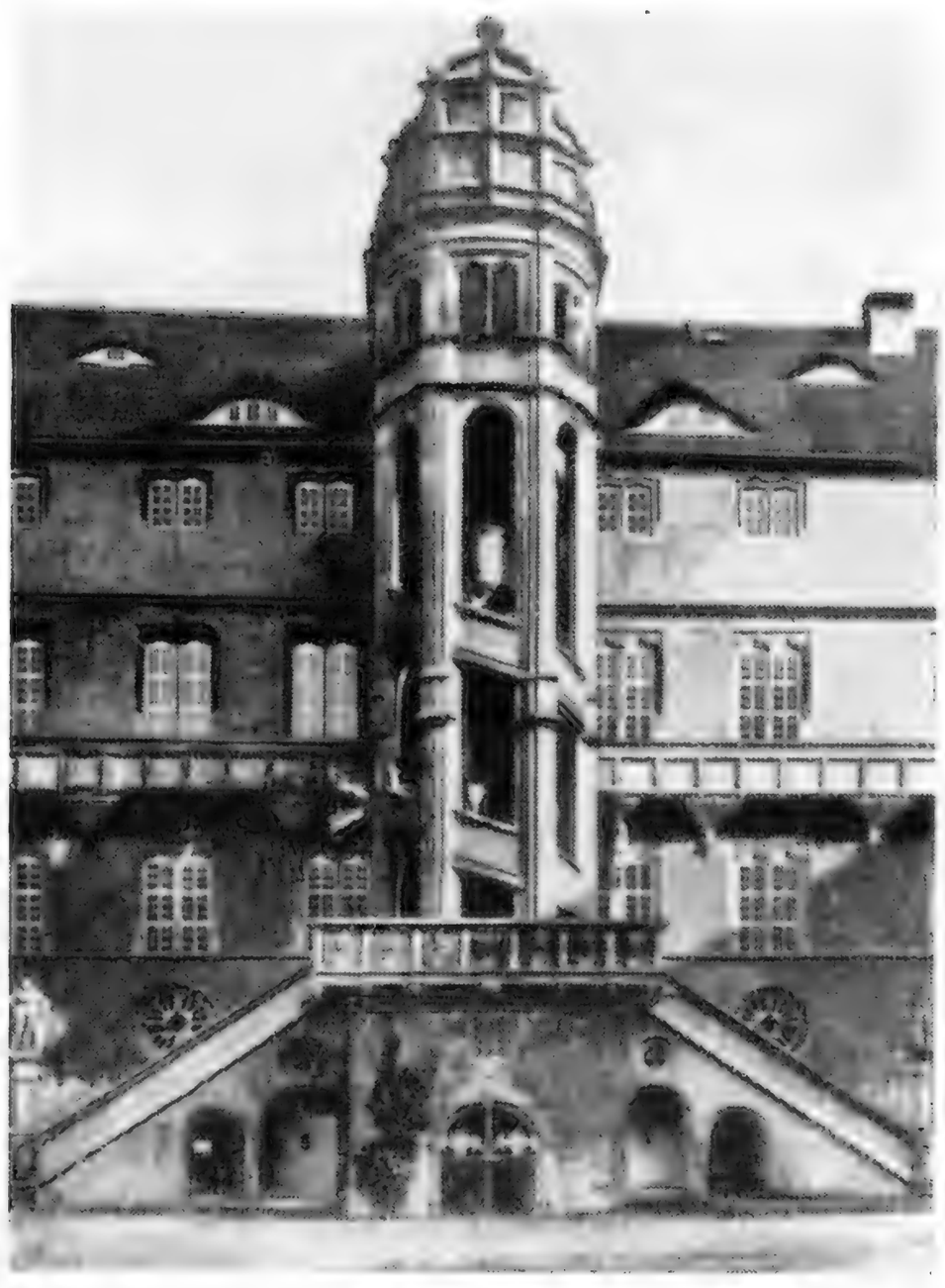




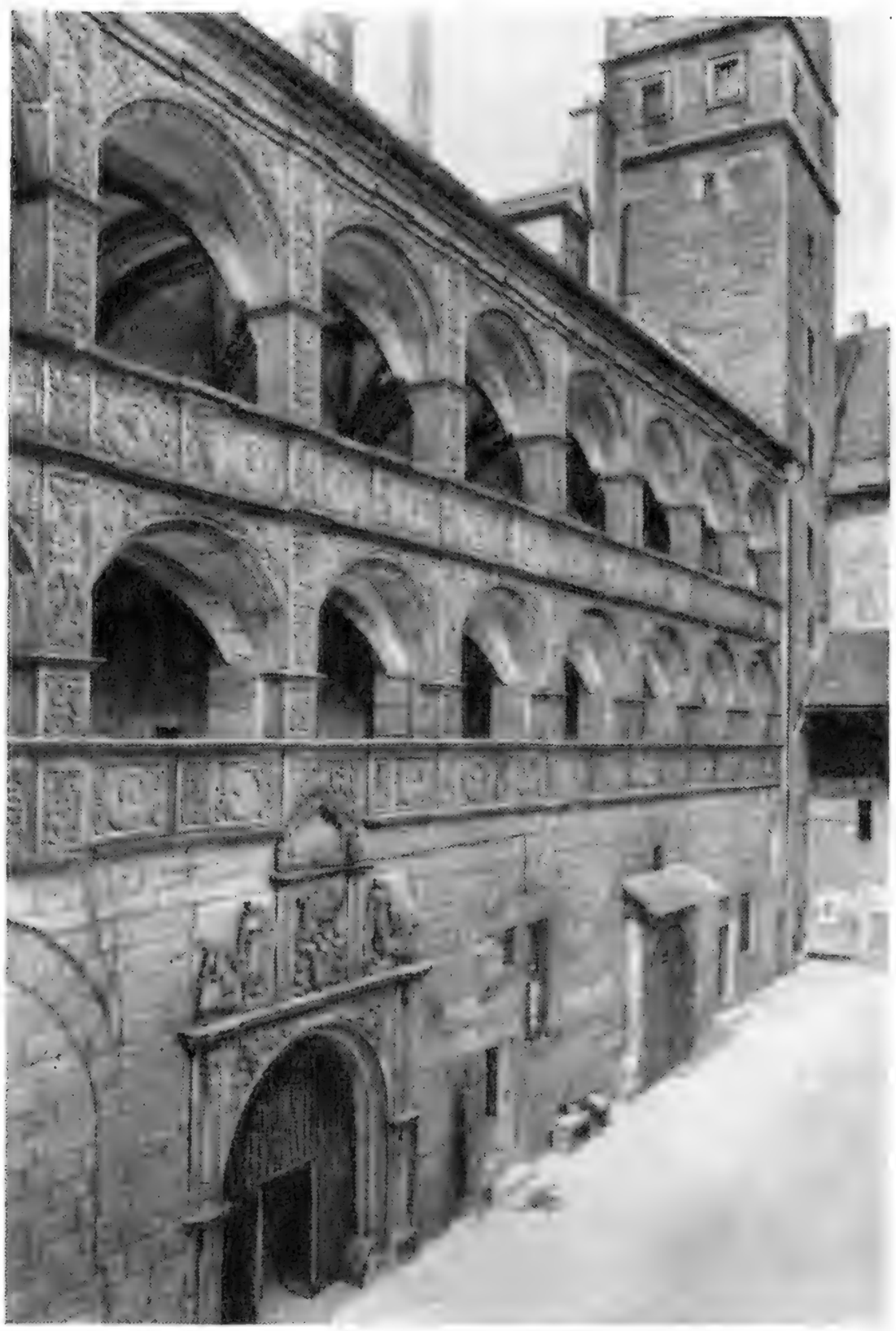
17. Мейсен. Замок Альбрехстбург, начат в 1471 г. Арнольд фон Вестфален. Западный фасад, интерьер, планы 1-го и 2-го этажей

мом дворянства, к которому теперь предъявлялись новые требования. Такое превращение повлекло за собой изменения в плане. Если в средневековом замке отдельные помещения последовательно были связаны друг с другом, то теперь устраиваются проходы, из которых можно выходить в отдельные комнаты, не проходя через другие. У зданий с внутренним двором эту функцию выполняют заимствованные в Италии аркадные галереи. Более пышные формы дворового фасада по сравнению с наружным соответствуют старой традиции в замковой архитектуре. Новым является регулярное расположение помещений вокруг прямоугольного внутреннего двора — типичный композиционный прием ренессанса.

Во второй половине XVI в. был расширен и получил такой прямоугольный план замок Плассенбург около Кульмбаха (рис. 19). На дворовых сторонах были устроены открытые галереи со сплошными аркадами, напоминающие легкую, воздуш-



18. Торгау. Замок Гартенфельс, начат в 1532 г. Конрад Кребс. Дворовый фасад с лестничной башней



19. Замок Плассенбург около Кульмбаха, вторая половина XVI в. Галереи двора

ную архитектуру итальянских палаццо. По углам двора возвышаются лестничные башни. Дворовые фасады богато украшены тонкими рельефами в манере итальянских гротесков и медальонами с портретами князей.

Крупные дворцовые сооружения возникали в таких княжеских резиденциях, как Мюнхен, Штутгарт, Дрезден, Виттенберг и Шверин. Как правило, они представляют собой сооружения, созданные в результате перестройки и расширения старых средневековых замков.

Подобный архитектурный комплекс, который трудно охватить одним взглядом, — резиденция в Мюнхене (рис. 20). Самой старой частью является построенная по типу укрепленного замка «Новая крепость» в северо-восточной части дворцовой территории. К ней примыкают части дворца, сооружавшиеся с середины XVI века. Сначала была построена библиотека с глиптотекой — здание, которое уже в силу своего целевого назначения занимает важное место в истории культуры XVI в. Библиотека (рис. 20), длина которой достигает 69 *м,* является самым крупным светским интерьером немецкого Возрождения. Здание было перекрыто единым цилиндрическим сводом, ритмично расчлененным распалубками. За зданием библиотеки последовал так называемый Гротовый двор, построенный также живописцем-архитектором **Сустрисом**. Здания резиденции, которые расположены вокруг так называемого Королевского двора, построил курфюрст Максимилиан I (1597—1651 г.). Он соединил их с более старыми частями дворца в единый архитектурный комплекс. Стенная роспись, чрезвычайно распространенная в Южной Германии, восполняла отсутствие членения вытянутых в длину фасадов. Постройка дворца была закончена в 1618 г.

Аналогичным комплексом зданий является дворец в Дрездене (рис. 21). Здесь тоже укрепленный замок был превращен в дворец около середины XVI в. под руководством **Каспара Фойгт фон Вирандта.**

Наиболее интересной, с точки зрения истории архитектуры, частью дворца в Гейдельберге, также расширенного феодального замка, является так называемый корпус Отто-Генриха, построенный в 1556—1559 гг. (рис. 22). Формы, подражающие итальянским, нидерландским и немецким архитектурным мотивам, слиты в нем в единое целое. Преобладает горизонтальное членение фасада. Уменьшающиеся с высотой размеры трех этажей (7,4; 5,0; 4,4 *м*) свидетельствуют о знакомстве с теорией Серлио. В подражание ритмической травее главного фасада римской Канцеллерии Браманте каждая пара окон образует соединенную пилястрами группу, в середине которой устроена ниша для статуй. Само окно разделено стойкой с гермой. Облик здания в целом, несмотря на влияние итальянской архитектуры, служит примером безудержного стремления к богатству декора, отличающему большинство немецких дворцов.

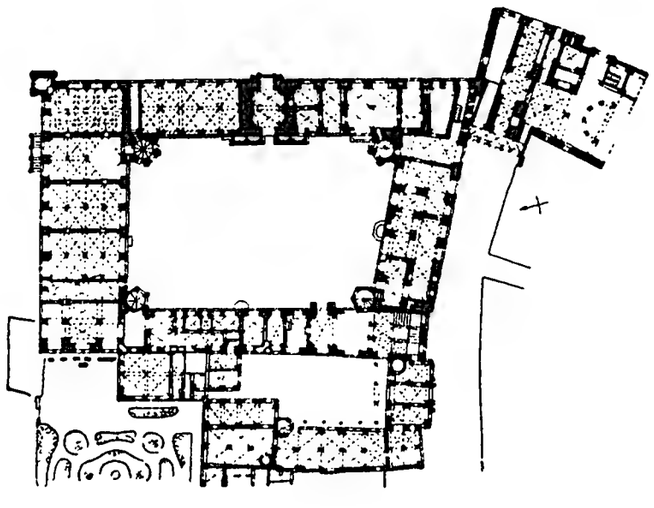
Приблизительно в тот же период в Северной Германии был воздвигнут дворец Фюрстенхоф в Висмаре (рис. 22). Построенная в 1553—1554 гг. основная часть

20. Мюнхен. «Старая резиденция». Интерьер библиотеки, 1618 г., Ф. Сустрис

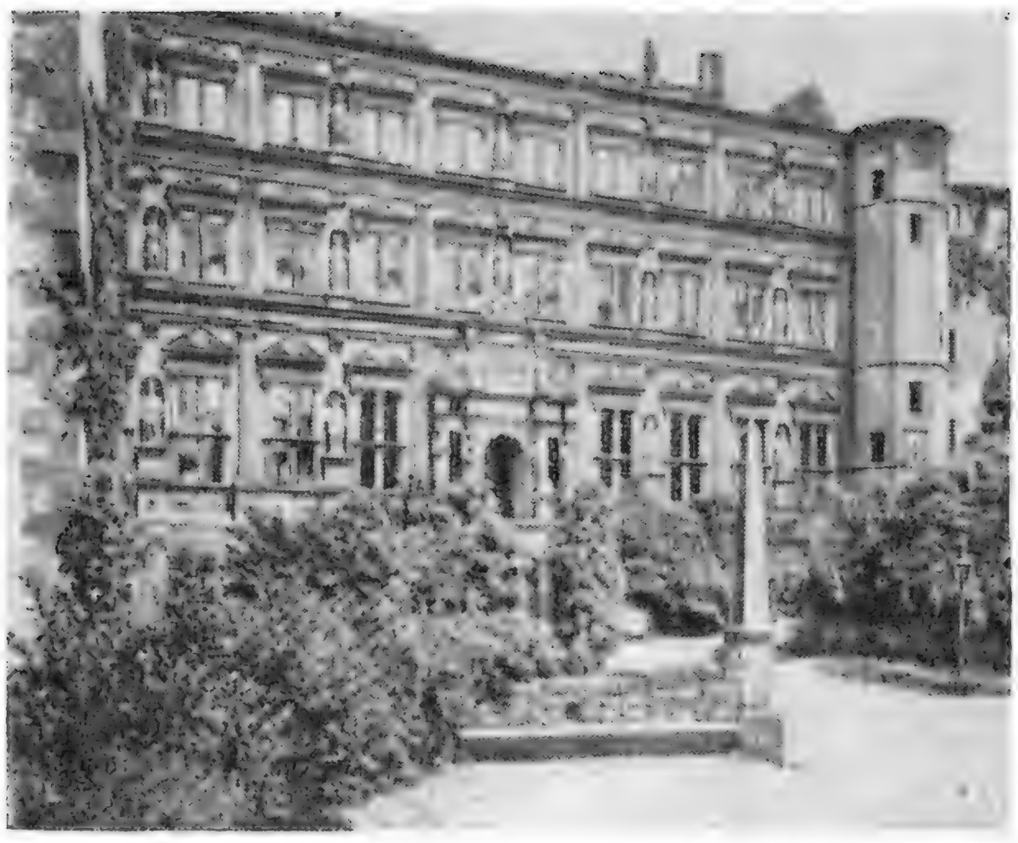
здания со строгим горизонтальным членением и равномерными рядами окон напоминает дворцы итальянского Возрождения.

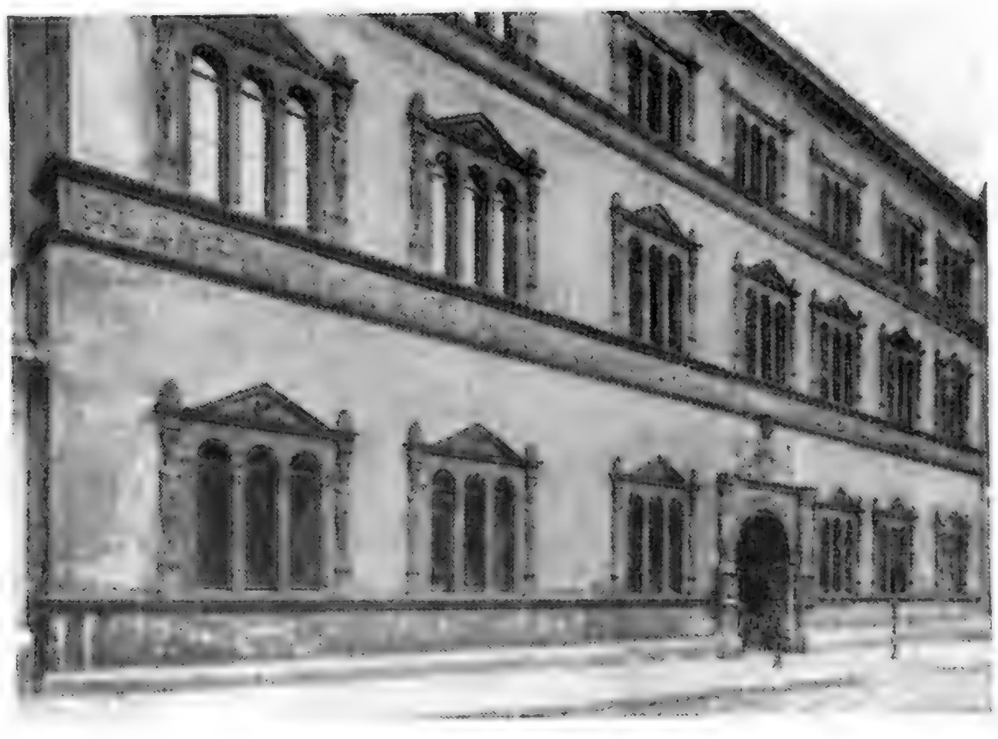
Построенный в 1605—1610 гг. **Георгом Видингером** замок Ашаффенбург (рис. 23) — одна из самых значительных построек немецкого Возрождения. Углы здания акцентированы башнями. Главный фасад обращен уже не во двор, а наружу. Вытянутые в длину флигели расчленены массивными карнизами и правильными рядами окон.

Наряду с этими роскошными зданиями, воздвигавшимися правящими князьями, создаются, особенно в XVI в., многочисленные усадьбы дворянства. Многие их черты заимствованы от бюргерских жилых построек, от которых они часто отличались только своим высоким местоположением и более значительными размерами. В качестве примера можно назвать Тюрингенский фахверковый дворец в Миле (рис. 22), построенный в 1581 г.



21. Дрезден. Дворец, перестроенный в середине XVI в. Общий вид из «Описания Дрездена», Вена, 1680 г. и план





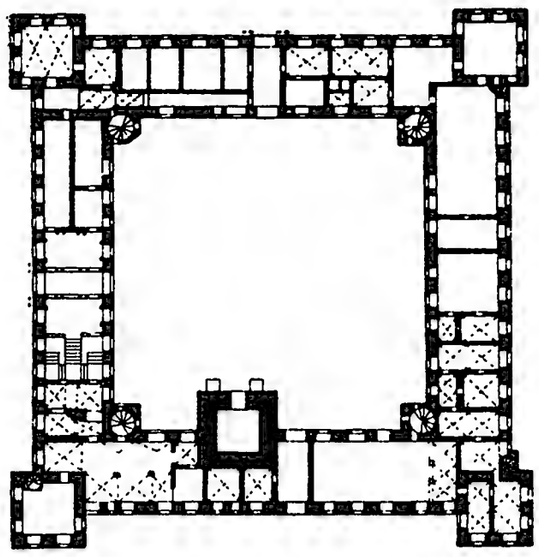
Признаком значительных изменений, происшедших в придворной жизни правящих князей, были специальные постройки, воздвигавшиеся, начиная с XVI в., для рыцарских игр и других придворных празднеств. При замках устраиваются также обширные сады. Своеобразным произведением был сооруженный в дворцовом саду в Штутгарте «Новый увеселительный павильон» (Нейес Лустхауз) (рис. 24), который был построен в 1580—1593 гг., но снесен в 1846 г.

Для немецкой архитектуры XVI в. характерны изменения позднеготических форм под влиянием новых художественных воззрений. Типичная для готической архитектуры устремленность вверх несколько смягчилась. Здания часто представляли собой замкнутые архитектурные объемы с большими плоскостями стен, которые членились только отдельными пластическими акцентами. Декоративные формы усложнялись и обогащались разнообразными мотивами, и этому придавалось преимущественное значение, тогда как строительная техника и организация строительного дела оставались неизменными. Когда центр тяжести капиталистического развития на короткое время переместился из Италии в Южную Германию, декоративные детали, заимствованные в архитектуре итальянского Возрождения, были включены в обильный декор, перегружавший немецкие постройки. Чувство формы лишь медленно изменялось, сближаясь с итальянскими архитектурными концепциями.

Во второй и третьей четверти XVI в. возникло сочетание позднеготических приемов и итальянизирующих форм, подражающих античной архитектуре, в котором преобладали немецкие традиции.

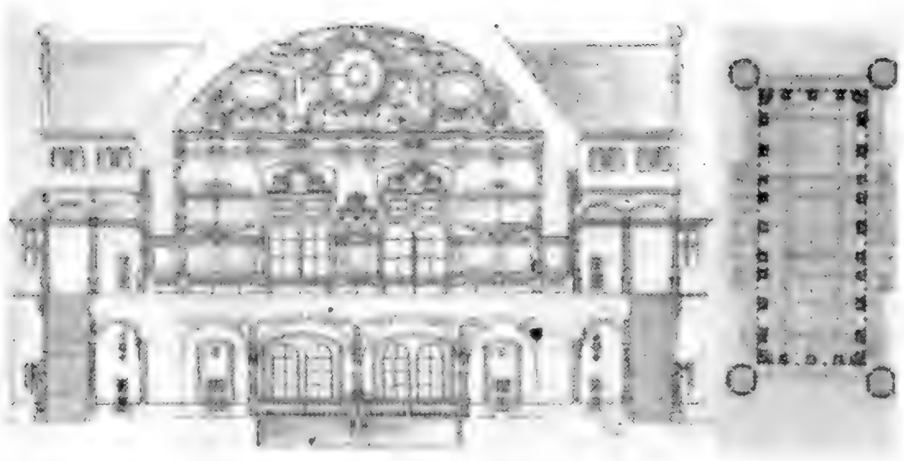
Во второй половине XVI в., после подавления своих противников в Крестьянской войне, в качестве заказчиков в бóльшей степени фигурируют князья. Княжеские столицы становятся наряду со старыми торговыми городами вроде Аугсбурга и Нюрнберга наиболее значительными цен-

22. Гейдельберг. Замок Отто-Генриха. Крыло, 1556—1559 гг. Мила в Тюрингии. Дворец, 1581 г. Висмар. Дворец Фюрстенхоф, 1553—1554 гг. Уличный фасад



23. Ашаффенбург. Замок, 1605—1614 гг. Георг Ридингер

трами архитектурного творчества. Архитектурные формы итальянского Возрождения используются для демонстрации растущей политической власти. Заимствование итальянских архитектурных форм и композиционных идей получает благодаря этому новые и более сильные импульсы, но даже на этой фазе развития все еще играют роль позднеготические реминисценции и народные черты. Богато украшенные щипцы, эркеры и порталы, как в бюргерских домах и ратушах, встречаются также в качестве характерных форм многих княжеских построек. Только в XVII в. прочно утверждаются большие архитектурные композиции с симметричным построением и регулярным членением, причем последние отголоски поздней готики сливаются с надвигающимися архитектурными идеями барокко. Раздробление Германии на множество мелких княжеств создавало условия для различных местных тенденций, так что архитектура этого времени представляет собой большое многообразие, меняющееся от княжества к княжеству. Все же в немецкой архитектуре времени Возрождения рано наметились характерные черты, в частности разработанность деталей. Именно в это



24. Штутгарт. Увеселительный павильон (Нейес Луст-хауз), 1580—1593 гг. Георг Бер

время немецкие строители создали целый ряд сооружений свободной композиции. Даже в тех постройках, которые наиболее приближаются к итальянским образцам, как, например, в зданиях ратуш в Нюрнберге и в Аугсбурге или в «Княжеском дворе» в Висмаре, дает себя знать немецкое пристрастие к свободной группировке архитектурных объемов и динамичному силуэту.

ГЛАВА VII

АРХИТЕКТУРА АВСТРИИ

Средневековая Австрия в 1278 г. перешла во владение Габсбургов, объединивших ряд тяготевших к ней княжеств, светских и духовных (Штирию, Каринтию, Тироль, Крайну, Зальцбург и др.).

В XVI в. в условиях турецкой опасности, требовавшей объединения усилий всех, кому она угрожала, Габсбурги путем династических браков завладели Чехией и Венгрией. С избранием в 1558 г. австрийского эрцгерцога Фердинанда I императором центр империи переместился на юго-восток Европы. Императорская корона стала наследственным достоянием австрийской линии Габсбургов. Однако собственно австрийские земли, сравнительно отсталые в экономическом и культурном развитии, выиграли мало, поскольку императоры в качестве резиденции предпочитали богатую и пышную Прагу.

В XVI в., если не считать епископских городов и Тироля, условия в австрийских областях мало благоприятствовали обновлению экономики и культуры. Только со второй половины XVII в., после тридцатилетней войны, центр политической и культурной жизни империи перемещается в Австрию и, в частности, в Вену, где развивается бурная строительная деятельность. Поэтому Австрия, богатая памятниками барокко, сравнительно бедна архитектурой времени Возрождения.

В строительстве XVI в. развивались два направления.

Городское строительство, опиравшееся на ремесленные навыки и народную традицию, свободно сочетало средневековые пережитки с заимствованиями из Италии, особенно когда приходилось решать новые функциональные задачи. Так в городах архитектура приобретала национальный характер, выражавшийся не только в применении специфических элементов (эркеров, высоких аттиков и т. п.) или в таких композиционных приемах, как обрамленные аркадами вытянутые в глубину дворы, но и в появлении собственного архитектурного типа «парламентского» здания, предназначенного для собраний представителей сословий (ландхауз).

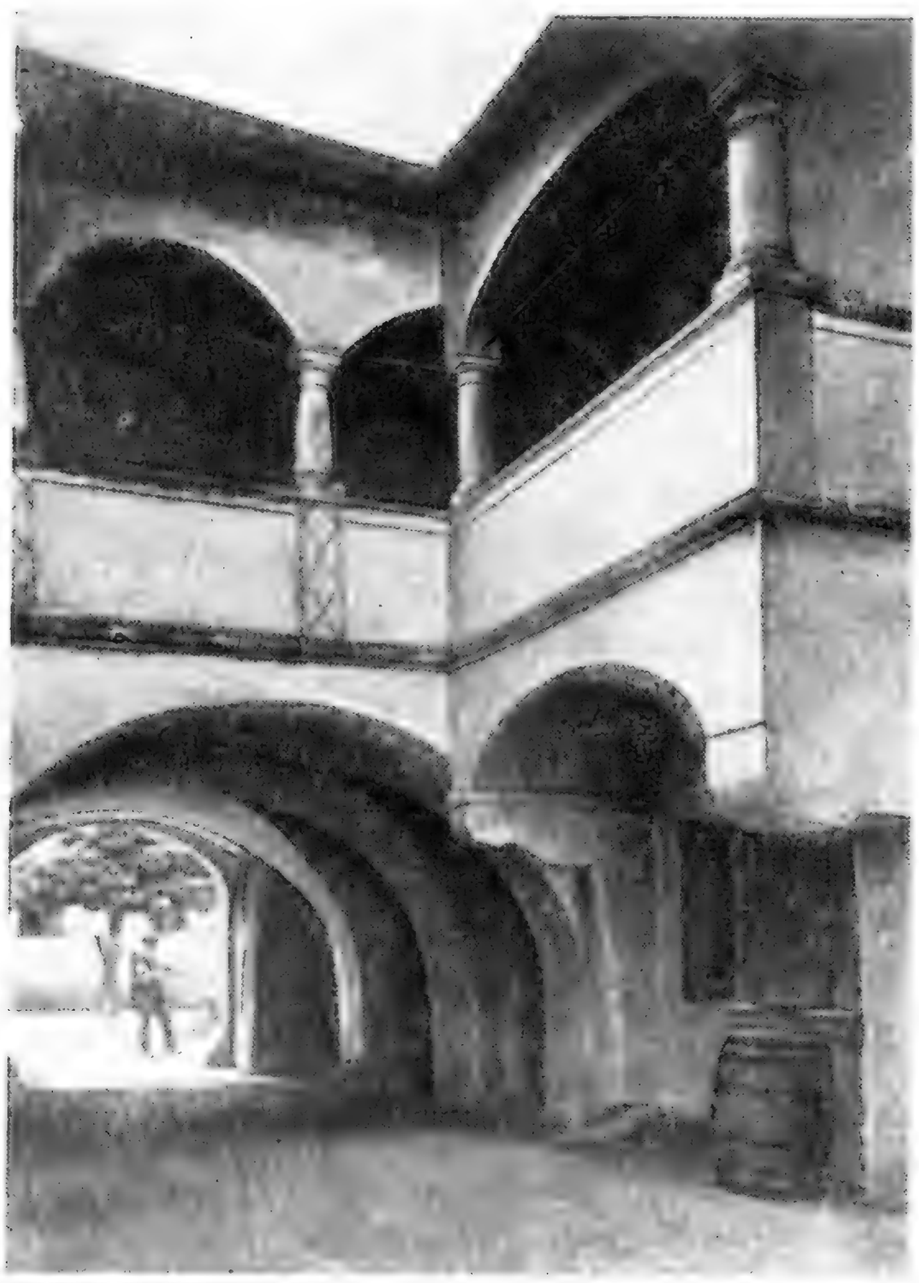
Волей двора и знати одновременно развивалось другое направление. Приглашавшиеся из Италии и из южной Германии мастера насаждали формы и приемы итальянского Ренессанса. Ограниченная первоначально придворным и дворцовым строительством (дворец в Зальцбурге, придворная церковь в Инсбруке и др.), эта архитектура с новым упадком австрийских городов и с укреплением аристократически-монархического строя в конце XVI в. восторжествовала, а наступившая вслед за этим католическая реакция обеспечила быстрый триумф барокко.

Захват турками Константинополя (1453 г.) изменил направления товарных потоков в Европе, что привело к расширению торговых и культурных связей с Италией. Транзитная торговля наряду с развитием промышленности (разработка тирольских серебряных рудников и добыча соли) способствовала оживлению австрийских городов.

В течение всего XV в. и первых двух десятилетий XVI в. архитектура оставалась по существу готической, но на рубеже XV

1. Раттенберг на Инне. Дома на главной площади, XVI в.

и XVI вв. появляются первые веяния Возрождения, проявившиеся преимущественно в городском строительстве (жилые дома бюргеров, здания городских самоуправлений, городские башни). В то же время многие особенности плана и внешнего вида даже монументальных сооружений становятся понятными лишь при сопоставлении с крестьянским жилищем. Поэтому бюргерская архитектура этого времени — явление глубоко национальное. Заимствования касались лишь декоративных деталей.



2. Руст. Двор жилого дома, XVI в.

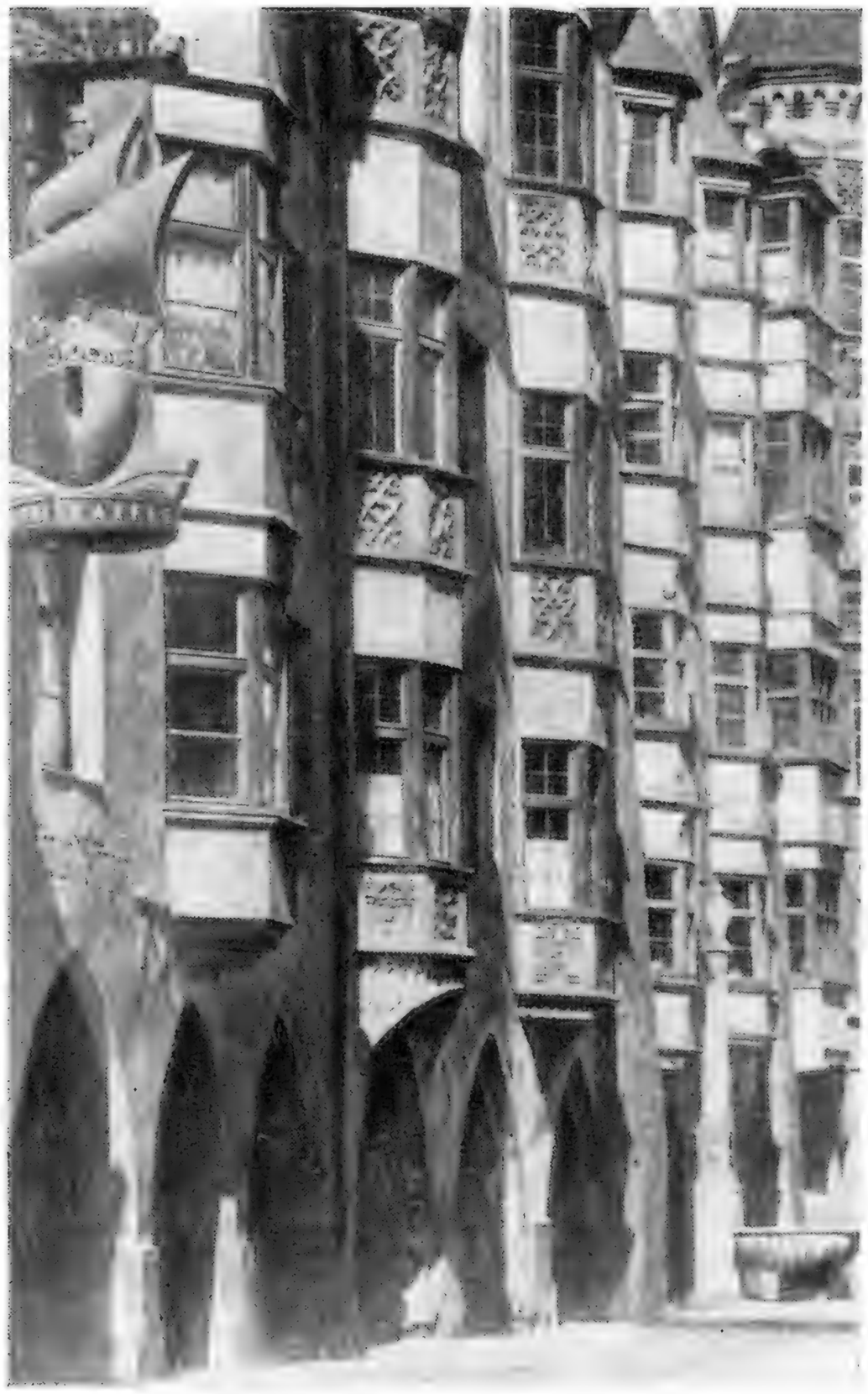
Рост австрийских городов в XVI в. не сопровождался расширением кольца городских укреплений. Даже в Вене, успешно отразившей турецкое наступление 1529 г., не решались выйти за пределы старого кольца XIII в., и переуплотненный город под угрозой нового турецкого нашествия (1532 г.) начал обводиться новыми укреплениями по старым валам. Теснота и наследственные переделы приводили к тому, что земельные участки чрезмерно сужались. Особенно узкими были участки у рыночных площадей, где каждый купец или ремесленник стремился получить хотя бы небольшую полосу фасада; так, в Линце они достигают 90 *м* в глубину. Как и в средние века, эти узкие фасады (обычно три оконные оси) многоэтажные и достигают иногда 6 этажей (рис. 1). Планировочная структура восходит к «франконской» крестьянской усадьбе, где и жилые, и хозяйственные помещения нанизываются на ось, идущую параллельно узкому двору, примыкающему к соседней усадьбе. Городской дом также представляет собой цепь помещений, тянущихся вдоль длинного двора. В первом этаже на фасад выходит лавка или мастерская. Расположенный рядом с лавкой портал ведет в узкий, перекрытый сводами проезд, оканчивающийся протяженным (иногда до 40 *м*) двором. По боковой стороне и в глубине двора располагались сводчатые склады. Соответственно этому двор по двум сторонам (продольной и поперечной) имеет аркады, за которыми расположены сводчатые галереи. Сторона без аркад — стена соседнего дома. В очень узких дворах в первом этаже аркады заменены пристенными столбами с консолями, на которые опираются аркады верхних этажей (рис. 2). На галереи верхних этажей ведет лестница, иногда очень узкая, вход на которую находится в проезде ворот. Галереи служат средством сообщения между помещениями. На галереи выходят окна почти всех комнат дома. Аркады особенно выигрывают благодаря связи с характером строительного материала (кирпич и камень). Очень широкие, оштукатуренные арки без архивольтов опираются на тонкие каменные колонны: этим

обеспечивается максимальный приток света к окнам и в то же время подчеркивается работа опор. Распор сводов погашается затяжками. Капители, состоящие чаще всего из абаки и вала, строго соответствуют размерам пят арок. Колонны ставятся или на пьедесталы, между которыми устраиваются балюстрады, или на сплошные парапеты, снаружи воспринимающиеся как продолжение аркад. И в том и в другом случаях завершение аркады подчеркнуто лишь очень простой лентой кладки. Ритмичный строй гладких, выразительных по пропорциям аркад превращает рядовой двор в произведение искусства.

Существовал и другой тип дома — без двора (например, в Зальцбурге). Дома в этом случае тесно примыкали друг к другу и освещались окнами с торцов, обращенных к улицам.

В массе фасады были очень простыми: гладкая оштукатуренная стена прорезывалась по трем осям скромно обрамленными окнами и завершалась высоким аттиком, скрывающим крышу (см. рис. 1). Часто на втором этаже помещался эркер.

В ряде случаев, особенно в западных частях страны (долина Инна), эркеры вытягиваются на всю высоту дома. Таковы эркеры на Герцог-Фридрихштрассе в Инсбруке, определяющие фасады и даже всю улицу (рис. 3). Уличный фасад приобретает многоплановость: выступы эркеров и отступы стен дополняются сквозной, идущей вдоль улицы сводчатой галереей перед лавками нижнего этажа. Арочные проходы перед лавками и ратушами на рыночных площадях встречаются значительно реже. Фасады Инсбрука частично сохранили тонкие рельефы и живопись, в которых мотивы Возрождения чередуются с готическими.



3. Инсбрук. Дома на Герцог-Фридрихштрассе, XVI в.

Оштукатуренные фасады иногда отделывались плоской рустовкой, росписью сграффито и «аль фреско». В 1928 г. был отмыт фасад дома судьи Августина Реша на главной площади Реца (рис. 4). Несколько необычный фасад был украшен сграффито вскоре после постройки в 1570 г. На цоколе и обрамлении ворот господствуют архитектурные мотивы, но в других местах живопись не имеет тектонического характера.

Очень характерны аттики, скрывающие пологие крыши и защищающие их от пожаров. Часто при перестройке готические дома получали такой аттик (например, дома на главной площади Фрейштадта). Старые улицы Зальцбурга застроены рядами домов, объединенных одной фасадной стеной с непрерывным аттиком. Иногда, если угол дома открыт, излом аттика фиксируется небольшой декоративной круглой башенкой. Башня в виде исключения может быть превращена в жилую. Принимая характер круглого эркера, она образует угол на всю высоту дома (Инсбрук).

В более зажиточных домах аттик иногда воспроизводит мотив крепостных стен средневековых замков, например аттик дома Фердербера, вернее двух домов (1577 г. — справа, 1583 г. — слева), на главной площади в Реце (рис. 5). Они соединены переходом, переброшенным через

4. Рец. Дом судьи Реша, после 1570 г.

улицу. Высокий, зубчатый, с глухой аркатурой аттик и башнеобразные выступы придают этим домам монументальность. Кроме

5. Рец. Дом Фердербера, 1577 г. — справа, 1583 г. — слева

аттикового завершения применялись также фронтоны, щипцовые и с полувальмовой кровлей.

В XVI в. строятся новые ландхаузы и ратуши. Первые служили местом заседаний сословий, штабом управления определенной области. Эти своеобразные здания сооружались в наиболее крупных городах страны: в Вене (1562—1568 гг., перестр. в 1845 г.), Граце (1557—1565 гг.), Линце (1564—1571 гг.), Клагенфурте (1574—1594 гг.).

Наибольший интерес представляет ландхауз в Линце (рис. 6). Автор его неизвестен, но ряд особенностей заставляет предположить, что это был местный мастер. Строитель разработал планировку ландхауза, исходя из традиционной структуры бюргерского дома. Здание представляло собой обусловленный формой участка блок с внутренним световым двором. Лишь одна сторона (северная) была открыта для въезда. Здесь помещен портал большого, крытого цилиндрическим сводом сквозного проезда, ведущего во двор с аркадами. В проезд выходит лестница. В нижнем этаже находился арсенал. На втором этаже над проездом помещался обширный (330 $м^2$) зал заседаний, впоследствии перегороженный. В зале проводились не только периодические съезды представителей сословий, но и устраивались богатые празднества (свадьбы). До пожара 1800 г. зал назывался «каменным» или «мраморным». Его сводчатый потолок был покрыт резным штуком, стены и пол — мрамором. Особенно великолепно было обрамление порталов. На втором и третьем этажах размещались административные помещения, библиотека, архив, жилые комнаты чиновников и т. п. В 1574 г. в ландхаузе была открыта школа для дворян, а с 1587 г. начато строительство нового крыла для размещения расширившейся школы. Южный двор и окружающие помещения добавлены в XVII в.

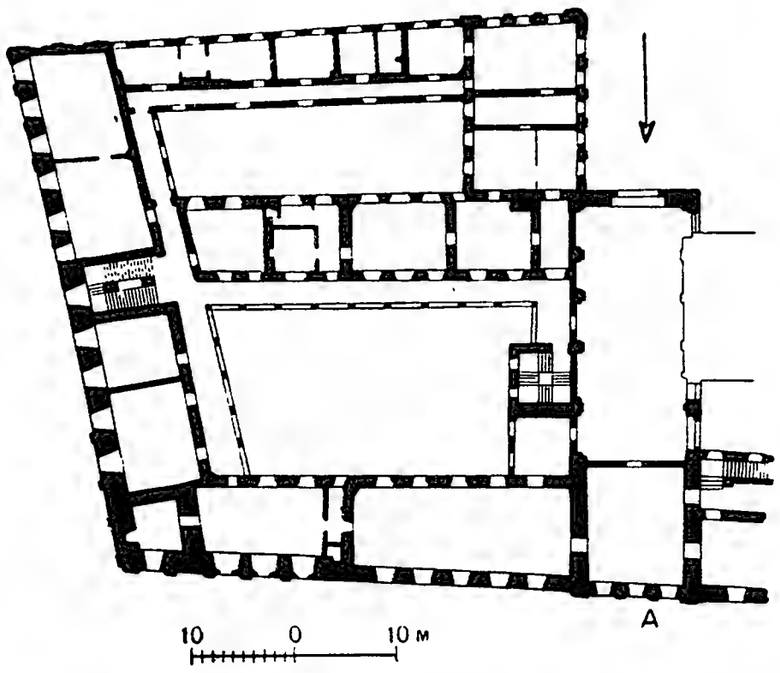
Первоначальные фасады ландхауза, за исключением северного портала, утрачены. Почти полностью уцелел лишь внутренний аркадный двор, являющийся одним из лучших памятников этого времени. Здесь национальный характер архитектуры особенно ясно выступает при сравнении со двором ландхауза в Граце, построенным итальянцем **Доменико делль Аллио из Лугано** (рис. 7). В Граце каждый этаж

оформлен одинаково, и его высокие арки имеют все элементы итальянской аркатуры: столбы с пилястрами, архивольты, импосты и т. д. Гораздо проще и в то же время в соответствии с условиями работы материала построена аркада ландхауза в Линце. Здесь нет декоративных пилястр, только первый этаж, несущий наибольшую нагрузку, имеет граненые столбы. В соответствии с их большим сечением арочные проемы значительно выше, чем во втором и третьем этажах. Менее нагруженные арки второго и третьего этажей опираются непосредственно на тонкие мраморные колонны.

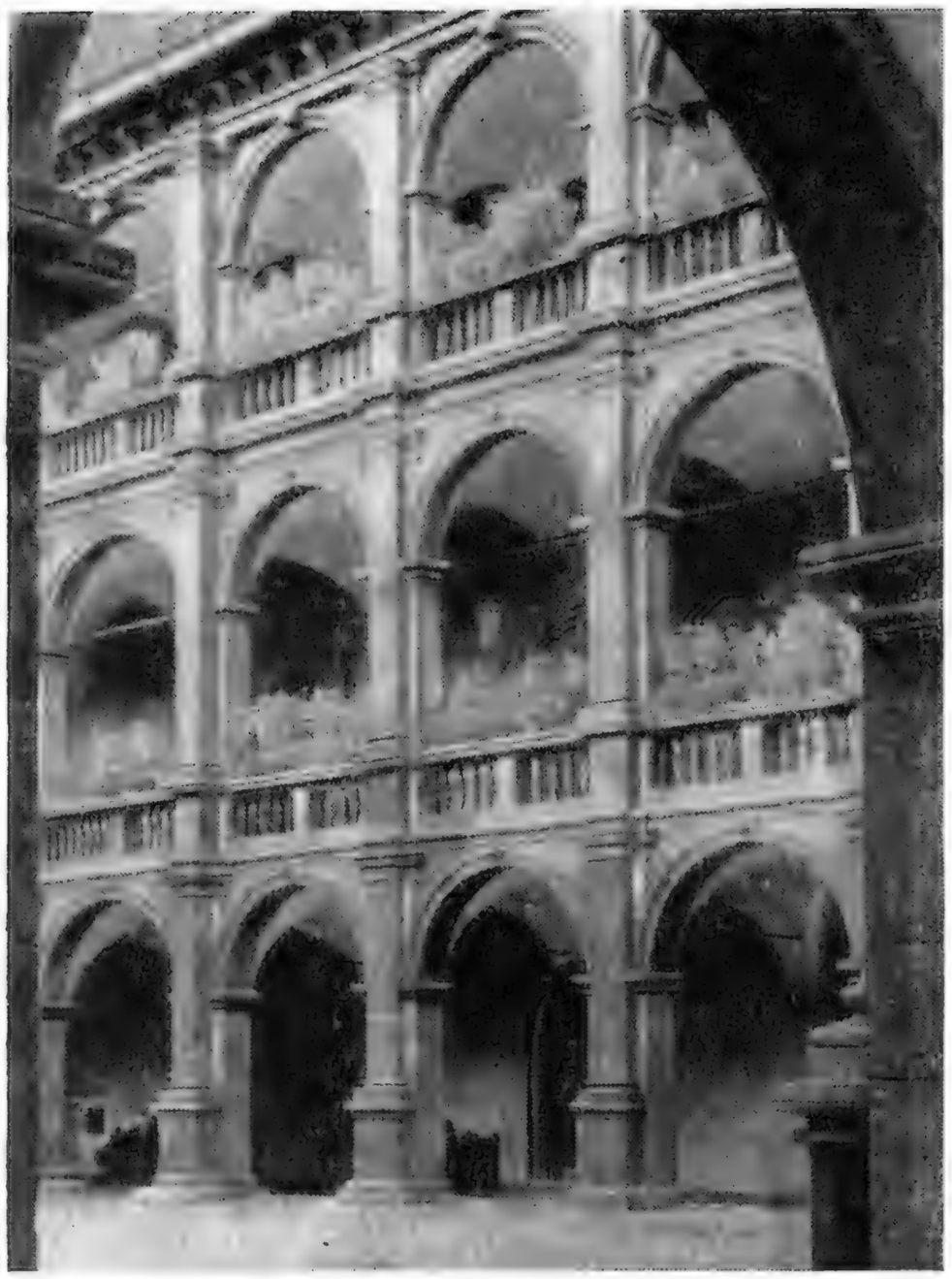
Возвышающаяся над ландхаузом башня с лестничной клеткой служила также дозорной и часовой башней (1568 г., надстроена в XVII в.). На ней же помещались городские часы.

Северный портал ландхауза в Линце (1577 г.) является вариацией античной триумфальной арки. На оштукатуренной поверхности фасада выделяется яркая (красный мрамор) и тонко прорисованная ордерная композиция, охватывающая два этажа: над аркой проезда три арочных окна, освещающих «каменный» зал (см. рис. 5).

Украшением двора ландхауза в Линце служит фонтан (1581 г.). Фонтанами были украшены многие городские площади. Водоразборное сооружение нередко представляло собой простой колодец, над ограждающей стенкой которого часто возводился очень сложный бронзовый или железный шатер, в вершине шатра крепились блоки и цепи, несущие бадью. Примером является колодец во дворе ландхауза в Граце, 1590 г.



6. Линц. Ландхауз, 1564—1571 гг. Двор, северный портал, 1577 г.; план второго этажа



7. Грац. Ландхауз. Двор, 1557—1565 гг. Доменико делль Аллио

Важным типом общественных зданий являлась ратуша. Ратуша в Гумпольдскирхене — одна из немногих, сохранившихся без позднейших перестроек (рис. 8). Она является определяющим зданием на небольшой площади у пересечения двух главных улиц. Массивный, с высокой крышей блок в нижнем и частично во втором этажах прорезан аркадами. Гладкие арки опираются на толстые столбы с развитыми базами. Основным акцентом композиции служит мощная угловая башня, видная со всех улиц, подходящих к площади. Ее шатер господствует в силуэте города.

Часто башни, следуя средневековой традиции, ставились отдельно от ратуши. Они служили не только колокольнями, часовыми и сторожевыми сооружениями, но и последним убежищем защитников в случае осады. В башнях видели выражение могущества городских сословий, они помещались на главной площади города и господствовали над ним. Они возводились также как памятники победы над неприятелем. Так, городская башня Вайдгофена на Ибсе была воздвигнута в 1535—1542 гг. в честь победы над турками близ этого города.

Башня Энса (1564—1568 гг., рис. 9) расположена на продольной оси прямоугольной рыночной площади, почти в центре нее. Достигая 59 *м,* она в шесть раз превышает окружающую застройку. Башня имеет четкую форму квадратной призмы, увенчанной фигурным шатром. Обшитый медными листами шатер — самый высокий ориентир в Энсе. Башня отмечает центр города, замыкает перспективы почти всех улиц и видна с очень далекого расстояния.

Другим примером является городская башня Инсбрука, возведенная мастером **Каспаром Шеблем** в 1560 г. на основании XIV в. На тяжелый, квадратный ствол башни насажена более тонкая восьмигранная призма, превращенная в верхней части в своеобразное сращение эркеров (рис. 9).

Новые архитектурные идеи проникают и в постройки сельского дворянства. Небольшой бург уже не мог защищаться от огнестрельного оружия средневековыми средствами — рвами, оборонными стенами и башнями. От них полностью отказываются, и усадебный дом возвращается к своему прототипу — крестьянскому жилищу в его альпийском варианте, т. е. к «единому» дому. Примером является замок Прилау вблизи Целль-ам-Зе, 1560 г. (рис. 10). Четырехэтажный усадебный дом целиком выложен из камня. Но общая композиция вплоть до башенки на крыше (в данном случае — каминная труба) указывает на свой отдаленный первоисточник, т. е. на крестьянский дом.

Более крупные замки строятся уже с применением всех средств современной обороны. Происходит повсеместная перестройка и приспособление старых бургов к новым военным условиям. Примером является замок Фрауенштейн в Каринтии, построенный в 1519—1521 гг. (рис. 10). От предшествующего сооружения сохранилась только одна отдельно стоящая башня (левая на рисунке). В плане прослеживаются черты «баварской» крестьянской усадьбы. Две противолежащие короткие стороны занимают жилые корпуса, связанные аркадным двором.

Большие перестройки велись с 1533 г. и в старом венском бурге (Гофбурге).

Интересным добавлением являются Швейцарские ворота (1552 г.). Они напоминают северные ворота ландхауза в Линце, но имеют более сдержанный характер.

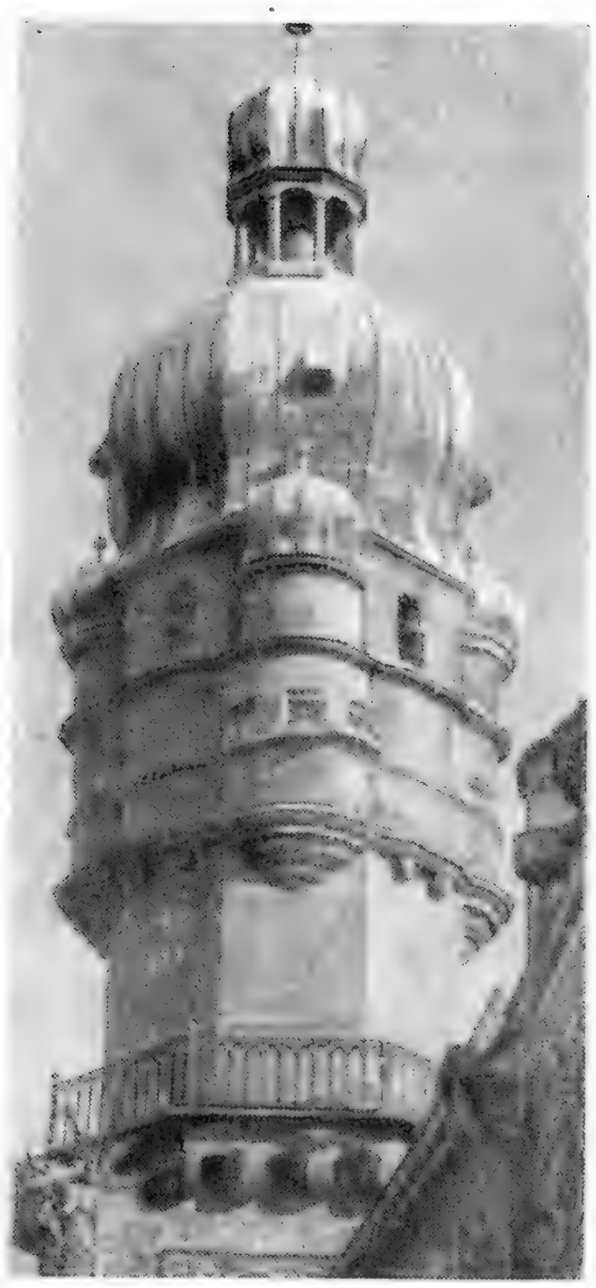
В противоположность суровой замкнутости внешних форм внутренние дворы бургов отличались большой парадностью. Двор замка Шаллабург (Нижняя Австрия) — создание мастера **Ганса Вильгельма из Лозенштейна.** Замок является перестройкой (1572—1600 гг.) средневекового бурга. На приземистые аркады первого этажа двора опираются удвоенные по количеству более низкие арки второго (рис. 12). Терракотовые рельефные украшения и колонны из красного мрамора в сочетании с беленой штукатуркой стен делают аркады особенно нарядными. Лепка сильно отличается от итальянских примеров. Аркады не следуют строгим канонам построения: так, на углу двора, в первом этаже, поставлен не столб, а изломанная, под углом заложенная арка.

Естественно, что в композициях итальянских зодчих применялись формы итальянского Возрождения. Таков, например, прекрасный двор замка Порчиа в

8. Гумпольдскирхен. Ратуша, XVI в.

Шпиттале на Драве (рис. 13), также перестроенного из средневекового бурга.

Из многих парадных интерьеров особенно интересен Испанский зал пере-



9. Энс. Главная площадь. Городская башня, 1564—1568 гг. Инсбрук. Городская башня, 1560 г. Каспар Шебль

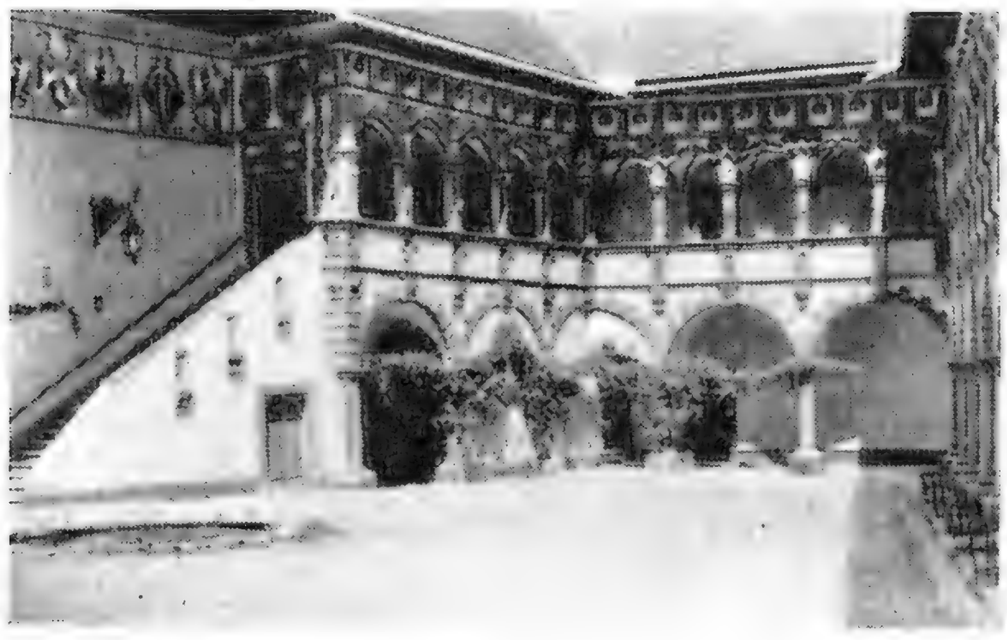
10. Целль-ам-Зе (окрестности). Замок Прилау, 1560 г. Замок Фрауенштейн, 1519—1521 гг.

строенного замка Амбрас близ Инсбрука (рис. 11). В старом замке не было помещения, которое удовлетворяло бы требованиям придворной жизни. В 1570 г. **Иоган Люкеса** (итальянец) начал строительство зала, предназначенного для многолюдных приемов, — 10 × 43 *м*; стены зала сплошь покрыты живописью; окна, довольно частые, расположены только по одной стороне. Сравнительно невысокий деревянный потолок (около 5 *м*) с богатыми рельефными украшениями — работа инсбрукского мастера **Конрада Готлиба.** Тироль издавна славился резчиками по дереву, и потолок Испанского зала является одним из замечательных примеров этого народного искусства. Членения стен и потолка приведены в строгое соответствие. Инкрустированный мраморный пол придает залу особую парадность.

С превращением Австрии в центр так называемой Германской империи возрастает значение местной знати. В резиденциях австрийской аристократии со второй

11. Инсбрук (окрестности). Замок Амбрас. Испанский зал, 1570 г. Иоган Люкеса, потолок — столяр Конрад Готлиб

12. Замок Шаллабург. Двор, перестроен в 1572—1600 гг. Ганс Вильгельм из Лозенштейна



половины XVI в. протекала пышная придворная жизнь. Ряд замков в это время расширяется, возникают новые архитектурные комплексы. Так, в 1593—1597 гг. был перестроен замок Розенбург близ Хорна (рис. 14). Группа зданий защищена бастионами и башнями. В начале XVII в. к югу от замка, на ровной местности, за рвом, построили обширный (86×46 *м*) «Турнирный двор» для конных игр. По трем сторонам его окружают сводчатые галереи для зрителей, в свое время украшенные фресками. К востоку от «Турнирного двора» размещен большой регулярный «итальянский» сад.

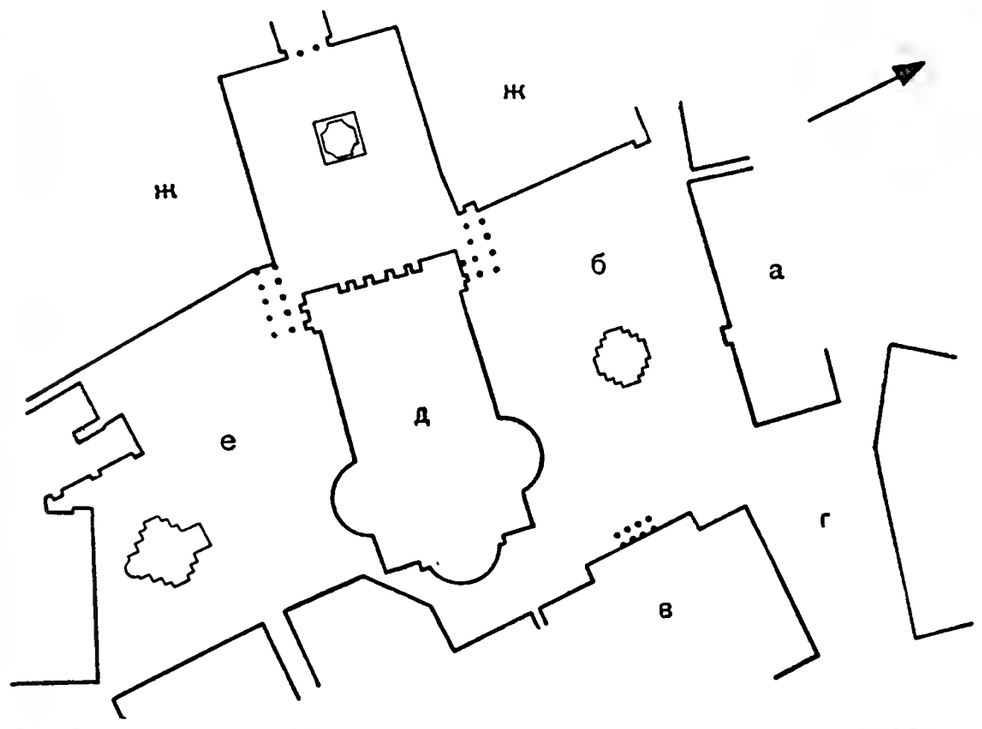
Австрийская знать, следуя примеру двора, все чаще обращается к итальянским и южнонемецким мастерам.

Появляется еще один новый тип сооружений — вилла, во многом напоминающая итальянские. Наиболее примечательной из них является Новый дворец близ Вены, сооруженный Максимилианом II после 1569 г. (рис. 15). Император задумал создать грандиозное сооружение. Он пытался выписать лучших итальянских художников, собирал проекты вилл: известно, что в 1571 г. Ипполито д'Эсте прислал ему планы своей виллы. Разрушенный ныне Новый дворец был выполнен с большим размахом. Автор его неизвестен. Это — протяженное, обращенное к нижнему саду симметричное сооружение. Подобно итальянским образцам, регулярно распланированный парк не сливается с природой, а противопоставляется ей. Изоляция подчеркивается окружающей виллу стеной с башнями. Здание разделяет парк на две почти равные части. Все элементы обеих частей группируются вдоль оси, являющейся осью симметрии здания виллы.

Примером новых форм в церковном зодчестве служит большая базилика францисканцев в Инсбруке, построенная **А. Корвелли** в 1533—1563 гг. в итальянском духе. В интерьере стройные стволы опор свидетельствуют о новом чувстве пропорций, но своды, хотя и украшенные штукатурным рельефом, все еще готические. Лучшей частью здания является портал. Церковь была задумана как вместилище грандиозного памятника Максимилиану I. Автором памятника, начатого еще при жизни императора, был придворный мастер Гильг Зесселыпрайбер. Едва

13. Шпитталь на Драве. Замок Порчиа. Двор, начат в 1527 г.

14. Замок Розенбург близ Хорна. Перестроен в 1593—1597 гг. (по гравюре XVII в.)



16. Зальцбург. План центра города конца XVI — начала XVII в. *а* — резиденция; *б* — площадь Резиденции; *в* — Новый дворец; *г* — площадь Моцарта; *д* — собор; *е* — Главная площадь; *ж* — монастыри

ли не важнейший пример мемориальной скульптуры XVI в. в немецких странах, этот памятник сооружался на протяжении ряда десятилетий немецкими, нидерландскими и итальянскими мастерами. Коленопреклоненная фигура императора над черным мраморным саркофагом — работа Л. дель Дука (1584 г.). Две из бронзовых фигур вокруг саркофага (короли Теодорих и Артур), приписываемые нюрнбергскому мастеру Петеру Фишеру, — выдающиеся примеры немецкой пластики XVI в. Памятник в сочетании с интерьером церкви, в главном нефе которой он расположен, явился вне Италии одной из самых ранних попыток синтеза архитектуры и пластики средствами новых художественных форм.

На протяжении XVI в. австрийские города сохраняли средневековую планировку. Только в конце века в Зальцбурге была начата перепланировка центра, окончательно сложившегося лишь в следующем сто-

15. Вена (окрестности). Новый дворец, построен после 1569 г.

летии (рис. 16). Здесь при архиепископе Вольфе Дитрихе (1587—1612 гг.) в связи с предпринятой им постройкой новой резиденции была начата перепланировка города между собором и рекой. С этой целью снесли ряд зданий канониката и частновладельческих строений. Постройку начали в 1595 г., причем частично были использованы старые стены. На месте снесенного соборного кладбища образовалась обширная площадь, на восточной стороне которой вырос Новый дворец для знатных гостей, начатый еще в 1588 г. Ансамбль был завершен новым зданием собора на месте старого, поврежденного пожаром в 1598 г. Проект нового собора был заказан приглашенному в 1602 г. в Зальцбург Винченцо Скамоцци. Строительство было начато лишь в 1614 г. архитектором С. Соляри, когда веяния барокко стали широко проникать в Австрию.

Всему комплексу была придана регулярность. Старая соборная площадь превратилась в замкнутый парадный двор перед собором, в то время как вновь образованная главная площадь, частично обрамленная монументальными средневековыми зданиями, оказалась расположенной к югу от него.

Австрийская архитектура XVI в. достигла наибольшей выразительности в бюргерском строительстве. Ратуши, гильдейские дома и ландхаузы, не говоря уже о жилищах бюргеров, отмечены целым рядом интересных композиционных особенностей.

ГЛАВА VIII

АРХИТЕКТУРА ВЕНГРИИ

XV в. был для Венгрии временем борьбы между силами феодальной раздробленности и прогрессивными силами, пытавшимися укрепить центральную власть и усилить единство страны. Короли из Анжуйского дома (1308 — 1386 гг.) несколько упрочили свое положение, но в царствование Сигизмунда Люксембурга (1387 — 1437 гг.) знать снова подняла голову. Король, одновременно король Чешский и император Священной Римской империи, не уделял внимания внутреннему положению Венгрии, будучи занят вопросами внешней политики, войнами и путешествиями, а его вельможи увеличивали свои владения, усиливали эксплуатацию крестьян и подчиняли своей власти города.

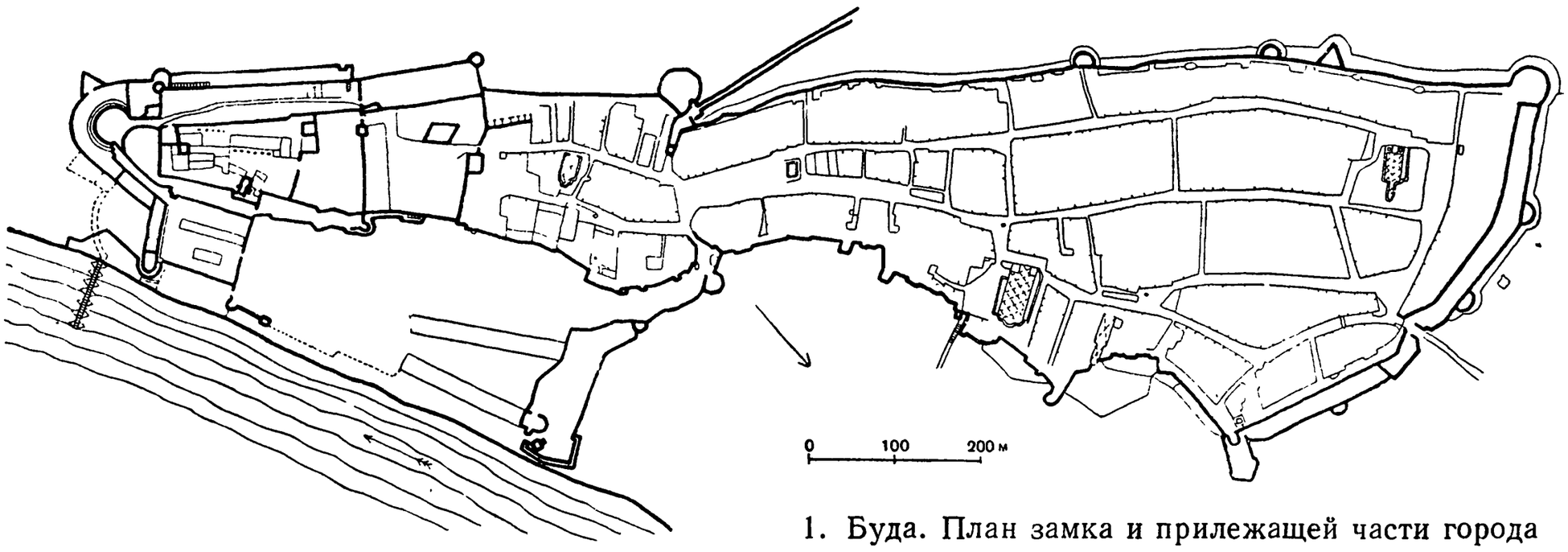
Это замедляло экономическое развитие страны и рост городов и усиливало антифеодальные настроения среди крестьян и горожан, что вместе с корыстолюбием вельмож, среди которых было немало иностранцев, лишало нацию единства, необходимого ей перед лицом угрозы турецкого нашествия. Сам король, представитель воинствующих сил феодализма и католицизма, жил идеалами средних веков. Этим определялось господство готики в архитектуре Венгрии в его царствование, хотя при дворе работали представители архитектуры раннего итальянского Возрождения, вроде флорентийца Манетто Амманатини, а отмеченный выше рост антифеодальных настроений и усиление связей с другими странами подготовляли почву для идей гуманизма.

Следующий этап истории Венгрии, связанный с именем Яноша Хуниади (управлявшего страной в 1444—1456 гг., в малолетство короля Владислава Габсбурга) и его сына, короля Матиаса Корвина (1458 — 1490 гг.), был временем укрепления центральной власти, опиравшейся на среднее дворянство и горожан. Это позволило реорганизовать армию, сделав ее независимой от крупных феодалов, и под предводительством Яноша Хуниади она одержала ряд побед над турками, обеспечивших Венгрии полвека относительно спокойной жизни. Это было время развития экономики страны, расширения ее торговых и культурных связей с другими странами, особенно с Италией, подъема культуры высших слоев общества и появления форм Ренессанса в искусстве и архитектуре королевского двора. Сам Матиас, женатый на дочери неаполитанского короля, поддерживал связи с домами Сфорца, Висконти, д'Эсте и Малатеста, выписывал из Италии произведения искусства и приглашал художников и архитекторов, включая таких, как болонец Аристотель Фиораванти, работавший позднее в Москве, или флорентиец Кименти Камича, занявший руководящее положение в Будапеште. Время короля Матиаса было временем расцвета светской литературы и начала книгопечатания. Сам король создал у себя большую библиотеку и приказал перевести на венгерский язык трактаты об архитектуре Альберти и Филарете. Но страна в целом еще не была подготовлена к восприятию новых форм, и поздняя готика господствовала даже в постройках знати. Только небольшие сооружения (гробницы, табернакли) осуществлялись под влиянием итальянских форм. Лишь с начала XVI в. новые формы появляются и в других горо-

дах, где рядом с итальянскими работают местные мастера, начинающие перерабатывать эти формы.

После смерти короля Матиаса Венгрия снова вступает в период феодальной раздробленности. Итальянские мастера уходят из столицы в другие города или в Польшу. Эксплуатация крестьян вызывает восстание 1514 г., а подавление его обессиливает страну и делает ее неспособной сопротивляться как экспансии Габсбургов, так и туркам, которые после Мохачской битвы (1526 г.) постепенно захватывают бо́льшую часть Венгрии.

Строительная деятельность продолжается лишь в Словакии и Трансильвании, где и раньше население строило новые и укрепляло старые замки и городские укрепления. И теперь в Трансильвании строились в основном замки, но в них уже применялись композиционные приемы и формы Возрождения, проникшие к этому времени



1. Буда. План замка и прилежащей части города

сюда из Венгрии. Упрощенные и переработанные местными мастерами, они приобрели своеобразный характер, унаследованный потом и венгерскими постройками XVII в.

Время Сигизмунда не благоприятствовало росту венгерских городов, и лишь наиболее богатые из них сохранили свою независимость от крупных феодалов и свое самоуправление.

Наиболее значительное строительство велось в городе Буда, основанном в середине XIII в. и ставшим центром национальной жизни. Сигизмунд превращает его в столицу страны, империи и резиденцию короля-императора. Проведший свою юность в Праге в годы, когда его отец, император Карл, вел там большое строительство, Сигизмунд во многом следовал ему, тем более что географическое положение этих городов почти одинаково. Он обводит каменной стеной старые и новые здания королевского дворца, тянувшиеся почти параллельно течению Дуная. Жилая часть города, расположенная выше и расширяющаяся к северу, также обносится стенами (рис. 1). Одновременно на обоих берегах Дуная строятся башни для подвешивания цепи, загораживавшей движение судов. Буда все больше заселяется, рядом с домами зажиточных горожан строятся дома духовных лиц, церковных учреждений, а также дворян и баронов, знакомых с блеском придворной жизни. Эти здания строятся еще в стиле, сложившемся в прошлом столетии и сохранившем свое своеобразие. Они имеют фасад с выступающим этажом, опирающимся на карниз с аркадой на консолях. Несмотря на узкие уличные фасады, дома обогащают вид улицы цветными, с геометрическими орнаментами, плоскостями оштукатуренных стен. Примечательная черта венгерских домов — наличие в широком, сводчатом вестибюле стрельчатых ниш для сидения, по одной или по обеим сторонам его, — долго сохранялась в городах Венгрии. В декоративных деталях гражданских строений видно свойственное поздней готике стремление к упрощению, к соблюдению чувства меры, к освобождению от натуралистических элементов, к меньшей пластичности. Простота деталей и отмеченная выше живописность фасадов — признаки переходного периода от готики к стилю Возрождения. Сложившийся во время Сигизмунда облик города Буда с его замком-дворцом и перестроенными церквами определяет и на последующие столетия внешний вид города.

Развитие промышленности и торговли, льготы, предоставленные городам при короле Матиасе, содействовали строительной деятельности бюргерства. Эти начинания усиливаются и мероприятиями короля, направленными на то, чтобы старые, ветхие дома не уродовали облик городов. Постройки Матиаса в Буде немного изменили вид города, сложившийся при Сигизмунде: новые части королевского дворца были сооружены внутри комплекса, вокруг дворов, а новые дома и дворцы на улицах города часто строились на фундаментах средневековых зданий и не выделялись из общей застройки. Но возвышающиеся над городом башни церквей обогатили его архитектурный ансамбль. Башня собора была закончена в 1470 г., башня расположенной неподалеку церкви доминиканцев — в 1496 г., в таких же упрощенных позднеготических формах, как и башня

церкви Магдалины в северном конце горы. Этим завершилось сложение великолепного замкового ансамбля, с восхищением описывавшегося иностранцами.

В XVI в. строительная деятельность в стране все более замирала. В Буде, до взятия этого города турками в 1541 г., еще раз появились итальянские мастера во главе с военным инженером Доменико да Болонья. Но они уже не возводили зданий, украшающих город, а перестраивали городские укрепления, чтобы повысить их обороноспособность.

Опасность нападения внешних врагов, междоусобных войн и крестьянских восстаний заставляла строительство замков и дворцов объединять в одно целое. Таким был Новый дворец короля Сигизмунда в Буде, начатый постройкой в 1412 г. Задуманный в больших масштабах, он не был осуществлен полностью, тем не менее современники описывают его с восхищением. Зал рыцарей занимал центральное положение, он был разделен восемью колоннами на два нефа, и из него открывался вид на Дунай. Дворцы Сигизмунда характеризуются простотой прямоугольных окон с крестообразным делением проемов каменными переплетами. Эта черта, характерная для чешской поздней готики, распространялась в Венгрии через посредство школы Парлера и сказалась также на архитектуре жилых домов Буды. Все эти постройки, как и ранее возведенные дворцовые здания, были соединены сторожевыми площадками на стенах и широким, в виде лоджии, обходом.

Замок в г. Тата в начале XV в. превратился в королевский летний охотничий дворец. Его расположение на берегу озера, гармоничное соотношение архитектурных масс, четыре угловые квадратные башни представляли собой образец рано сказывающегося в Венгрии итальянского влияния (рис. 2). К концу жизни Сигизмунда его политическая деятельность все более ориентируется на Германию, и он укрепляет более подходящий по своему географическому положению замок в Пожоне (Братислава), который перестраивается организованной здесь строительной артелью во дворец с четырьмя угловыми башнями.

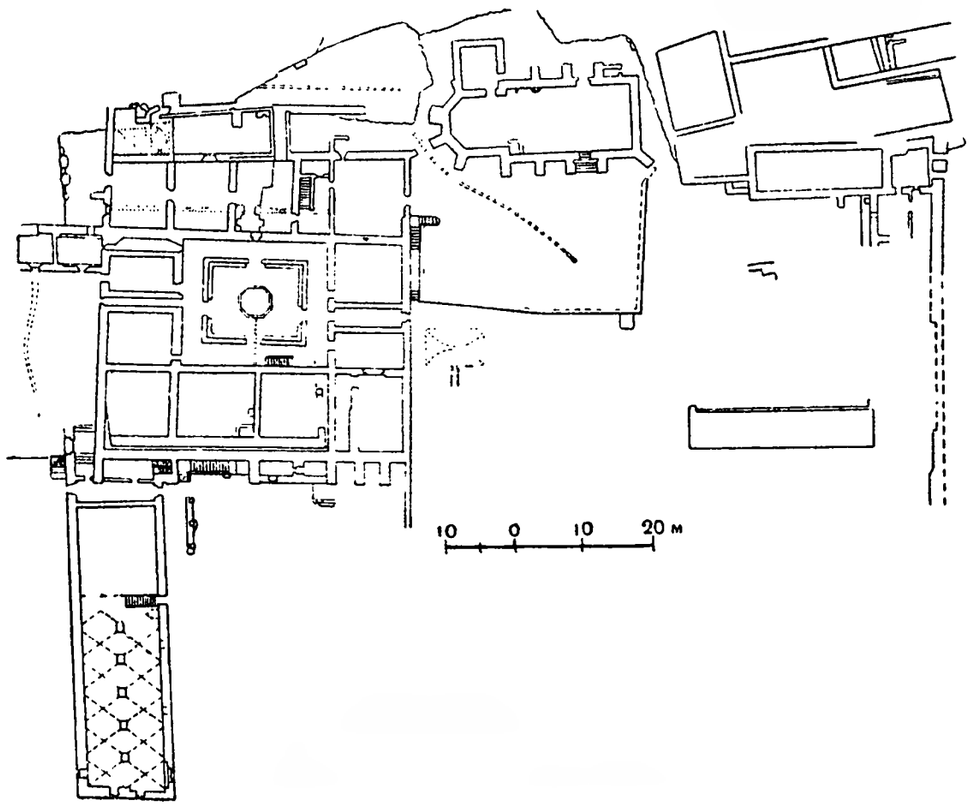
Начинания Сигизмунда были подхвачены феодалами, строящими замки для укрепления своей власти как в Венгрии,

2. Тата. Замок XV в.

так и в Трансильвании и Словакии. Из них один лишь замок Яноша Хуниади в Вайдахуняд (Хунедоара), построенный в середине XV в., сохранил более или менее свой первоначальный вид, остальные были разрушены во время турецкого нашествия или перестроены позднее.

Королевский дворец в Буде расширялся и перестраивался и при короле Матиасе Корвине. Перед входом в Новый дворец Сигизмунда была сооружена широкая мраморная лестница с бронзовыми канделябрами. Здания времени Анжуйской династии и Сигизмунда были связаны между собой новым корпусом, вмещавшим тронный зал, зал совещаний, библиотеку и капеллу. Дворец Матиаса был возведен около 1470 г. вокруг трапециевидного, открытого с одной стороны двора. Аркада первого этажа и балкон второго этажа поддерживались столбами красного мрамора. Их капители, судя по фрагментам, найденным при раскопках, отражают непосредственное влияние флорентийских образцов (рис. 3). Главный фасад в нишах возле входа был украшен скульптурами, изображающими членов семьи Хуниади. Это была первая в Венгрии попытка включить скульптуру в декорировку фасада. Залы имели своды и потолки, украшенные резьбой в позолоченных кессонах, а стены были покрыты фресками. Во дворах находились фонтаны и статуи, в саду, на западном склоне горы, были построены итальянского стиля «Вилла Марморея», павиль-

3. Будапешт. Фрагменты карниза, капители и дверного наличника разрушенного королевского дворца, 1479—1490 гг.



4. Вышеград. План дворца, XIV—XV вв. Лев, поддерживавший колонну стенного колодца

оны, бани, пруды и фонтаны с прекрасной резьбой. Архитектура ренессансного двора с аркадой впоследствии стала излюбленной чертой венгерского Возрождения.

Вода для фонтанов и прудов на территории дворца и для орошения его садов подавалась в замок при помощи особого водоподъемного механизма, а питьевая вода шла во дворец с Будайских гор по свинцовым трубам. На месте старого здания дворца после перестройки возникла королевская фабрика, изготовлявшая посуду и декоративные керамические полы, в которой была установлена трехкамерная печь итальянской системы для обжига. Для декоративных мотивов использовались и образцы книгописной мастерской, работавшей в Буде.

Недалеко от столицы, возле деревни Нек, в Будайских горах, Матиас заложил новую летнюю резиденцию, законченную после его смерти. Это было здание, подобное итальянской вилле, прямоугольное, без двора, с простым объемом. Лишь северная стена была расчленена балконом и колоннадой. При раскопках разрушенной виллы были найдены фрагменты рельефа, обнаруживающие тесную связь с будайским замком.

Наряду с будайским дворцом чаще всего упоминался современниками дворцовый комплекс в Вышеграде (рис. 4). Расположенный на фоне высоких скалистых гор над Дунаем, в окружении лесов, он имел 600 *м* длины и 200 *м* ширины

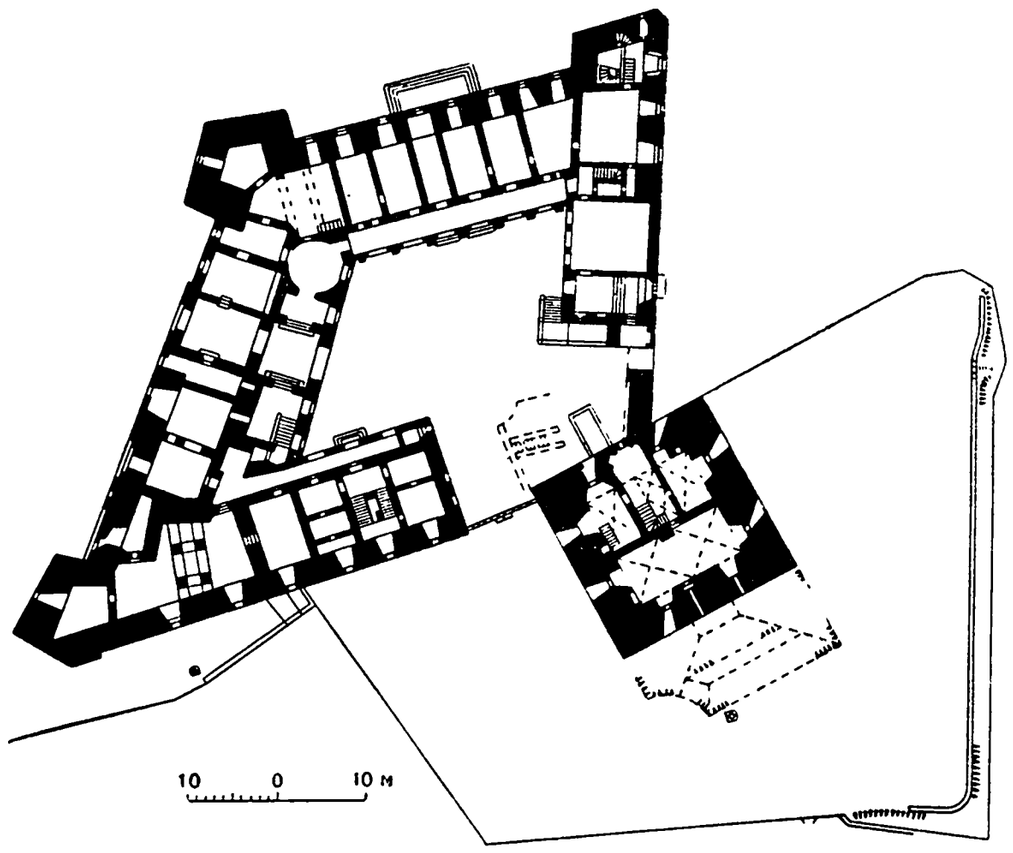
и вмещал около 350 помещений. Дворец, начатый еще королями Анжуйского дома, приобрел свой окончательный вид во времена Матиаса, придавшего дворцу такую красоту, что очевидцы говорили о нем как о земном рае. Части ансамбля в раннем, цветущем и позднем готическом стиле гармонично сливались с архитектурой Возрождения. Из переднего парка торжественная лестница начинала систему других лестниц, ведущих к зданиям, окруженным висячими садами. Весь комплекс разделялся капеллой с полигональной абсидой и контрфорсами на две группы зданий для короля и королевы. Этот выдающийся дворцовый комплекс венгерского Возрождения был разрушен, как почти все памятники этого периода. Фундаменты, нижние части стен, фрагменты декоративных элементов, раскопанные недавно, подтверждают верность современных описаний.

Единство и гармония архитектуры и паркового искусства — на основе принципов Альберти — были впервые в Венгрии осуществлены здесь. Здания были сгруппированы вокруг дворов на разных уровнях с фонтанами и стенными колодцами. На парадном обходе дворца восьмиугольная лестница красного мрамора завершалась фонтаном работы Джованни Далмата (1445—1509 гг.). Бассейн его украшали на внешней стороне гербы Матиаса, обрамленные венками. Двор четвертой террасы также был украшен стенным фонтаном под балдахином, колонны которого поддерживались лежащими львами из красного мрамора.

Изменение стиля вскоре сказалось и в новых постройках, начатых светскими и духовными лицами из окружения Матиаса. В разных частях страны итальянскими и венгерскими зодчими строились новые замки, прямоугольные в плане, с угловыми башнями, что стало традиционным для венгерских замков и дворцов вплоть до XVIII в.

Во время епископства Ипполито д'Эсте в Эстергоме производятся большие перестройки архиепископского дворца. Здесь наряду с флорентийскими зодчими работали и венгерские и среди них **Денеш Дьярмати,** деятельность которого содействовала возникновению местного варианта стиля Возрождения. Высокий уровень его доказывается лишь сохранившимися после турецкой оккупации фрагментами.

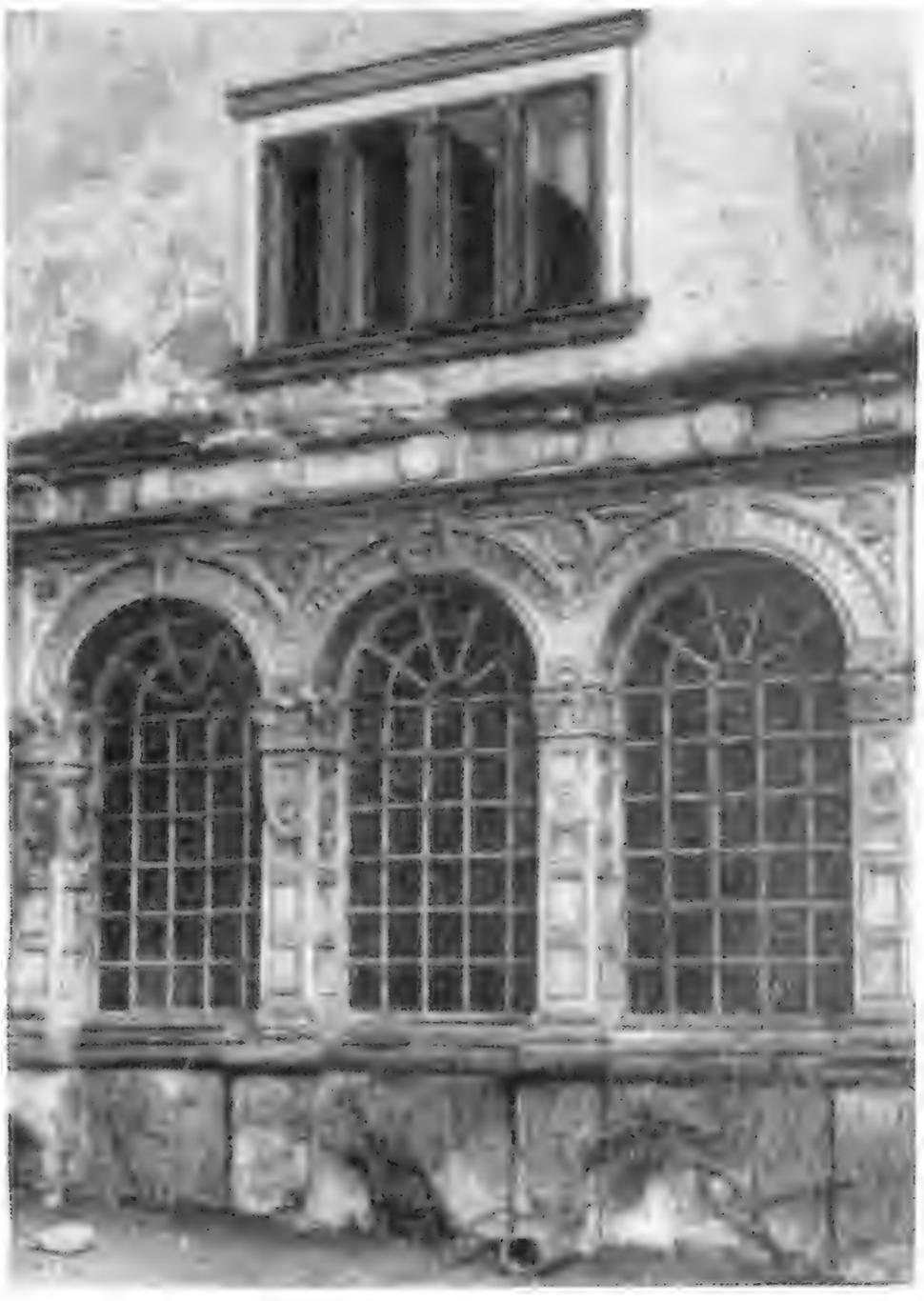
Дальнейшее распространение форм



5. Шарошпатак. Замок Ракоци, середина XVI в.

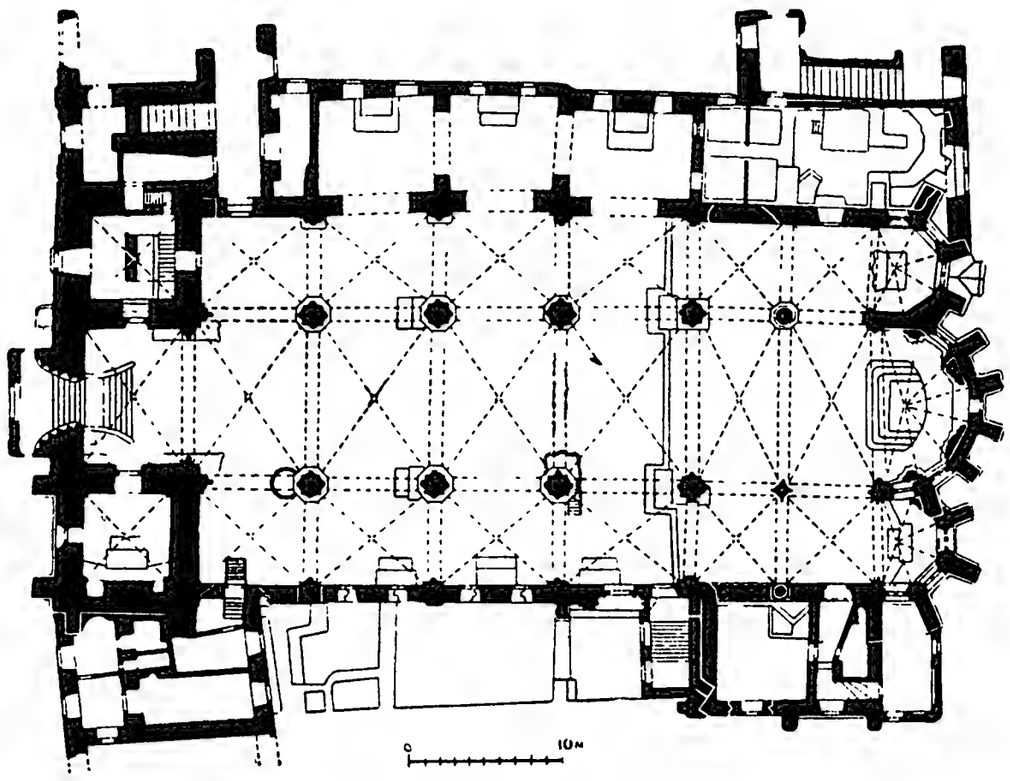
Возрождения в венгерской архитектуре приходится уже на то время, когда строительная деятельность протекала лишь в немногих частях страны. Так, в восточной части Северной Венгрии в 1534 г. Петр Перени перестраивает замок Ракоци в Шарошпатаке и его огромную жилую башню, а затем возводит возле нее дворец, законченный в 1567 г. (рис. 5, 6). Лишь дворовая часть постройки Перени сохранила свой первоначальный вид, включая лестницу, ведущую к так называемой лоджии Перени, напоминающую аналогичные сооружения дворцовых дворов Венеции и далматинского побережья. Двухмаршевая крытая лестница, огибая с двух сторон угол здания, ведет к галерее с аркадой на колоннах и крестовыми сводами. Детали жилой башни и постройки Перени дают право предполагать, что здесь работали мастера разных школ и разной квалификации. Влияния, чуждые итальянскому, видны в фигурных деталях тройного окна возле лестницы. Но украшенные резьбой наличники дверей и камины, рисующиеся на фоне гладких белых стен и сводов, — явные произведения итальянских мастеров зрелого Возрождения.

В XV и XVI вв. новых больших церквей в Венгрии строилось значительно меньше, чем раньше; чаще перестраивались и расширялись более ранние здания. Так, к концу XV в. заканчивается начатая еще в XIV в. перестройка собора Богома-



←

6. Шарошпатак. Замок Ракоци. Лоджия Перени. Вид со двора, крыльцо лоджии, трехчастное окно



7. Будапешт. Собор в Будайском кремле, XIV—XV вв. План

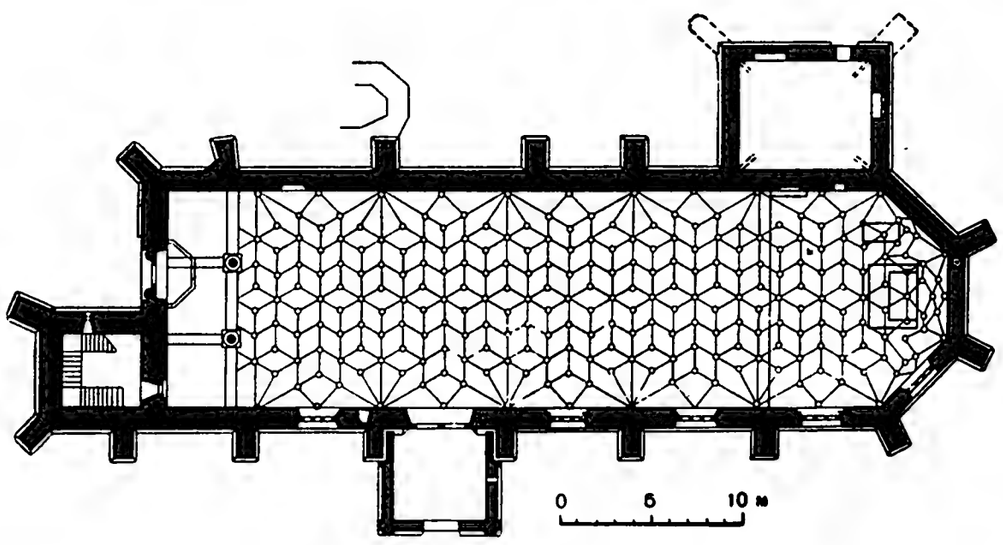
8. Будапешт. Церковь Белвароши, начало XV в. Алтарь

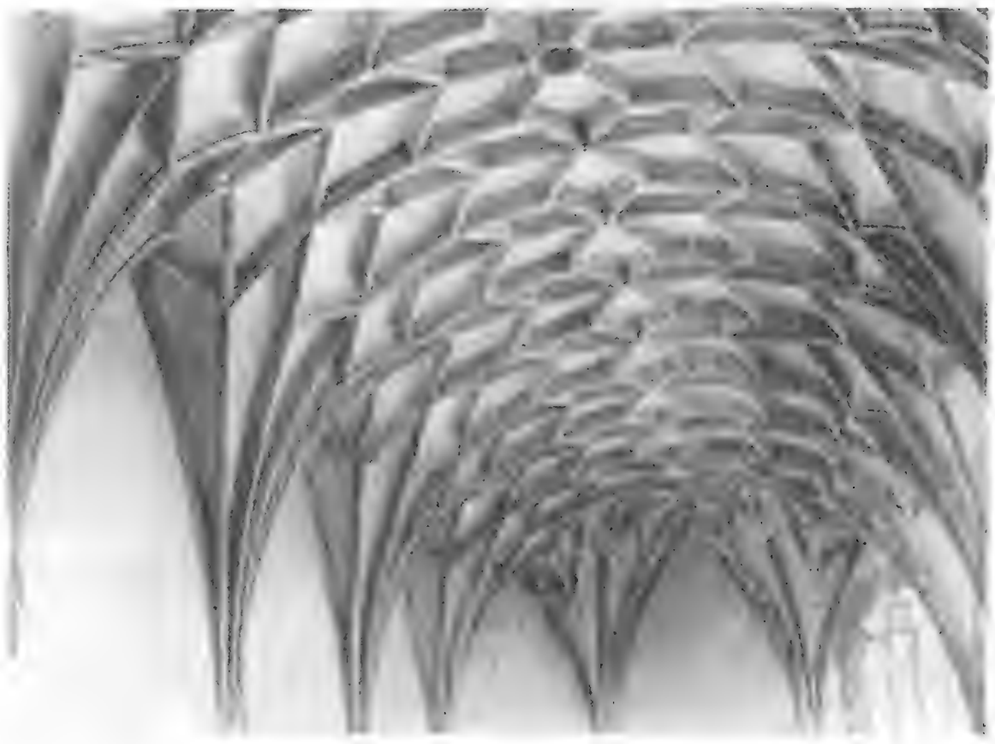
→

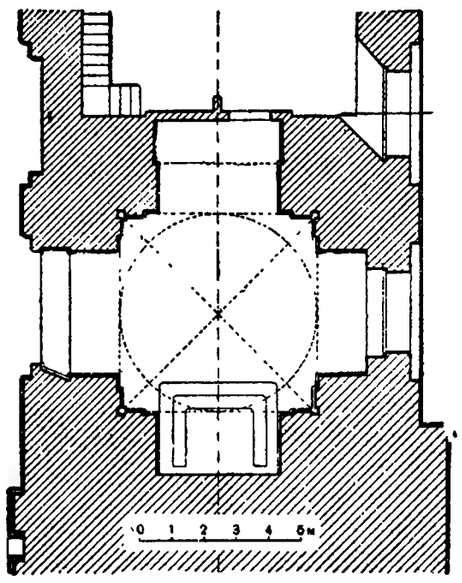
тери в Буде (рис. 7) из романской базилики в готический трехнефный храм с пристроенной сбоку капеллой Всех святых, в которой видно влияние французской готики, равно как и пражской школы Петера Парлера. Рядом с собором около 1400 г. к однонефной романской церкви доминиканцев пристраивается трехгранный готический алтарь с массивными контрфорсами. Жители расположенного против Буды города Пешт в начале XV в. перестраивают свою церковь, нынешнюю Белвароши. Старая романская абсида заменяется новой удлиненной абсидой зального типа с обходом (рис. 8), позднее расширяется главный неф, пристраиваются боковые капеллы и высокая башня с юга.

Во времена короля Матиаса, когда Ренессанс уже господствовал в дворцовых постройках, церковная архитектура про-

9. Нирбатор. Реформатский храм, 1488 г. План, свод







10. Эстергом. Капелла Бакоца, 1507 г., внутренний вид, разрез

должала идти по путям готики. Новым здесь явилось распространение типа пристроенной к церкви родовой капеллы — усыпальницы, бывшей и местом богослужения, и памятником воздвигшей ее семье. Этот тип капелл следует, в первую очередь, французским образцам.

В 1488 г. воевода Трансильвании Иштван Батори закладывает церковь-усыпальницу своей семьи (ныне реформатский храм) в Нирбаторе. Эта строгая однонефная церковь с высокими контрфорсами — характерное произведение поздней венгерской готики, в котором уже видно стремление к простоте и ясности, к равномерному освещению и к сдержанности в декорировке. Некоторые формы теряют тектонический смысл, и в Нирбаторской церкви сетчатый рисунок нервюр — только декорация на цилиндрическом своде (см. рис. 9). Продольные стены расчленены полуколоннами, обрывающимися в нижней трети стены, чтобы поместить скульптурный декор. Убранством интерьера служат трехчастная стенная ниша, табернакль, резное сиденье в стиле итальянского Возрождения.

Табернакль Батори, выполненный в 1505—1507 гг.,—одно из ранних проявлений искусства Возрождения в венгерской культовой архитектуре. Тогда же один из итальянских мастеров будайской мастер-

11. Будапешт. Церковь Белвароши. Табернакль, 1505 г.

ской выполнил два табернакля в пештской церкви Белвароши. Оба табернакля близки по формам: полукруглые фронтоны, богатая резьба на пилястрах и антаблементе (рис. 11).

Самый благородный образец и вершина стиля зрелого Возрождения в венгерской архитектуре — капелла архиепископа Тамаша Бакоца в Эстергоме (1507 г., рис. 10). Капелла — первое в Венгрии самостоятельное произведение церковной архитектуры Возрождения, в котором решительно порывается с готикой. Прототипом для капеллы, возможно, послужила церковь Мадонны делле Карчери в Прато, построенная Джулиано да Сангалло. Но детали капеллы Бакоца, подчеркивающие структурную схему, не выделяются большим рельефом, ясный и единый эффект внутреннего пространства создается и чистотой очертаний, и красным мрамором, дающим теплый тон всему интерьеру. Формы декора и тонкость резьбы отражают ломбардско-венецианское влияние. Купол не сохранил свою первоначальную структуру, единственную в свое время. Железный каркас был скреплен такими же кольцами, а свод был покрыт позолоченными бронзовыми рельефами, изображающими жизнь Христа. Этот прекраснейший памятник архитектуры венгерского Возрождения был в XIX в. включен, хотя и не совсем в первоначальном виде, в строившийся тогда собор.

Турецкое нашествие и позднейшие переделки почти ничего не оставили от тех построек, которые после окончания эстергомской капеллы те же мастера возвели в Пече для епископа Дьердя Сатмари. Уцелели лишь фрагменты скульптурных деталей, в которых уже видна венгерская переработка форм итальянского ренессанса.

В XV в. венгерская архитектура была в основном готической, и то новое, что появилось в ней (зальный тип, упрощение композиции и убранства храмов, превращение в декорацию нервюр сводов, повышение значения гражданской архитектуры и т. п.), было свойственно архитектуре Австрии, Чехии и Словакии (составлявшей в это время одно политическое целое с Венгрией) и Польши. Эти страны переживали тот же, что и Венгрия период зарождения нового светского мировоззрения, связанный с изменениями в их экономике и общественных отношениях, и каждая из них по-своему отразила это в архитектуре. Наряду с Польшей и Литвой, Венгрия была наиболее восточной из стран, в которых в середине века господствовала готика, и готические элементы ряда византийских в своей основе церквей Молдавии наиболее близки к венгерской и трансильванской архитектуре.

Формы архитектуры итальянского Возрождения в их чистом виде появились в Венгрии в постройках, возведенных итальянскими архитекторами для королей и вельмож, но нашествие турок прервало эту линию развития. Более поздние постройки, в которых видна была местная переработка форм Возрождения, возводили в местах, не занятых турками, главным образом в Трансильвании.

ГЛАВА IX

АРХИТЕКТУРА ТРАНСИЛЬВАНИИ

Архитектура Трансильвании развивалась иначе, чем в единоплеменных ей Молдавии и Валахии[1]. В отличие от них в Трансильвании, входившей с XII в. в состав Венгрии, господствовали романский стиль и готика. К тому же венгерские феодалы и немецкие поселенцы — «саксы» строили в Трансильвании замки и католические храмы в привычных для них формах. В XV—XVI вв. Трансильвания оставалась частью Венгрии, что способствовало сохранению родства архитектуры этих стран и после захвата турками большей части Венгрии.

В XV в. в Трансильвании строилось много замков вроде замка Яноша Хуниади в Хунедоара (Вайдахуняд), архитектура которого типична для поздней готики. Оборонительная система замка сохраняет еще средневековые черты, и его свободная планировка и архитектурная композиция, осмысленная во французской манере и отвечающая характеру местности, чередование круглых, четырехугольных и воротных башен, ритм башенных эркеров, вся живописность ансамбля характеризуют эту постройку как одно из самых восточных произведений монументальной гражданской готической архитектуры (рис. 1). При жизни Яноша Хуниади он был дважды перестроен (в 1437 г. и между 1446—1452 гг.), но сделанные позднее расширения, за исключением лоджии Матиаса Корвина, были незначительны. Реставрация второй половины XIX в. во многом лишила замок его первоначальной красоты.

В XVI в. ослабление политических связей Венгрии и Трансильвании не нарушило их архитектурных связей, и лоджия Перени в венгерском замке Шарошпатак послужила примером автору перестроенного в конце XVI в. дворца Батлена в селе Криш (Керешд), где такой же открытый вход своей легкостью контрастирует с тяжелой массой стен (рис. 2). С середины XVI в. итальянскими и местными мастерами строятся в Трансильвании замки с правильным четырехугольным планом и угловыми башнями, а старые господские дома расширяются, укрепляются и перестраиваются подобным образом. Примерами простоты и суровости, свойственных постройкам этого тревожного времени, являются упомянутый выше Криш, а также Четатеа-де-Бальта (Кюкюллевар, рис. 4) и Бранковенешти (Марошвечи) с их мощными бастионами. Прямоугольный в плане внутренний замок крепости Фогараш с трехэтажным закрытым двором, с рустованной аркадой на одной стороне и группами колонн кажется строгим и торжественным по сравнению с ее суровыми наружными стенами и бастионами.

В XV в. в Трансильвании, как и в Венгрии, достраивались храмы, начатые в предшествовавшем веке. Городской собор в Клуже (Коложваре) в центре Трансильвании, начатый в середине XIV в., строился в течение столетия. Это — трехнефный храм зального типа с тремя полигональными апсидами. В ходе строительства имели место многочисленные, хотя и незначительные, изменения, сказывающиеся в неправильностях деталей. Нервюры звездчатых сво-

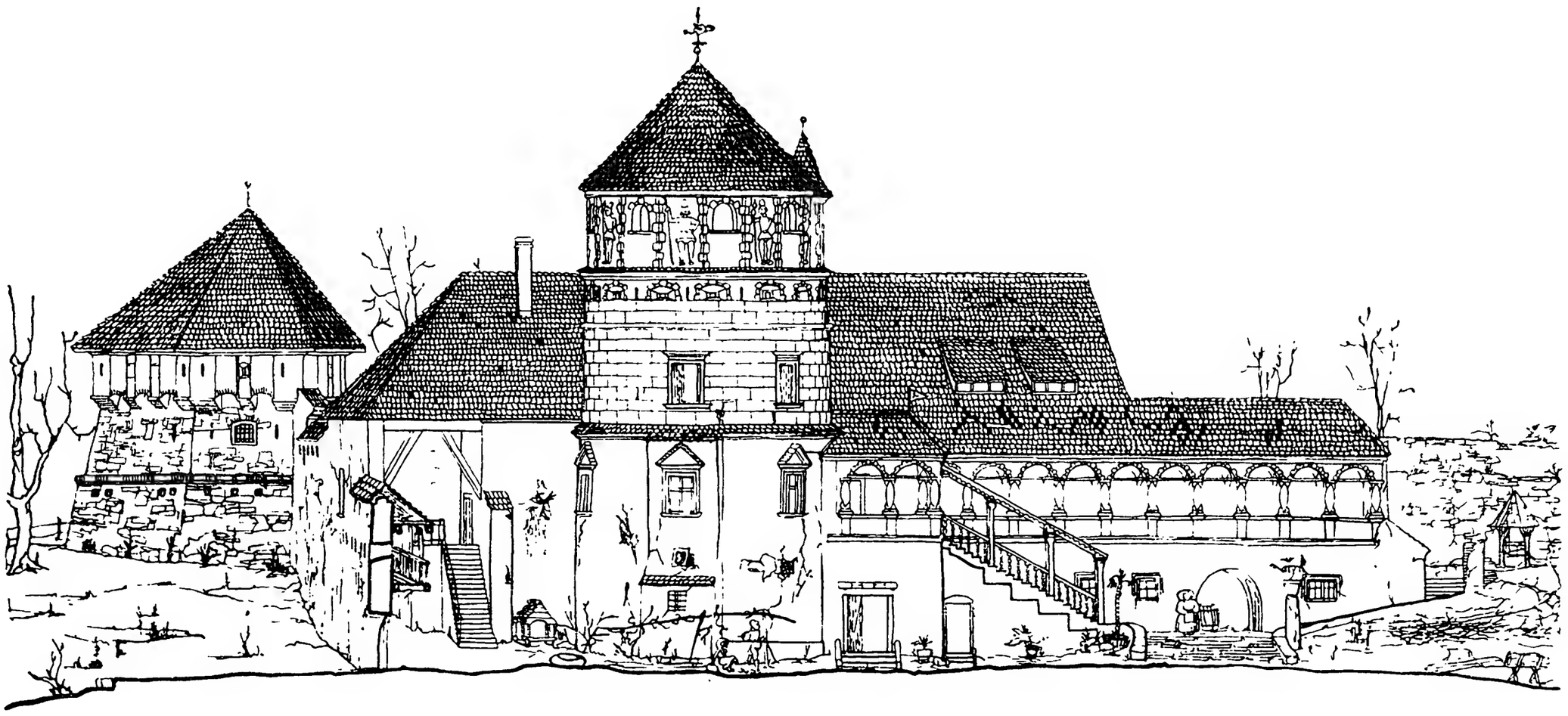
[1] См. IV том этого издания.

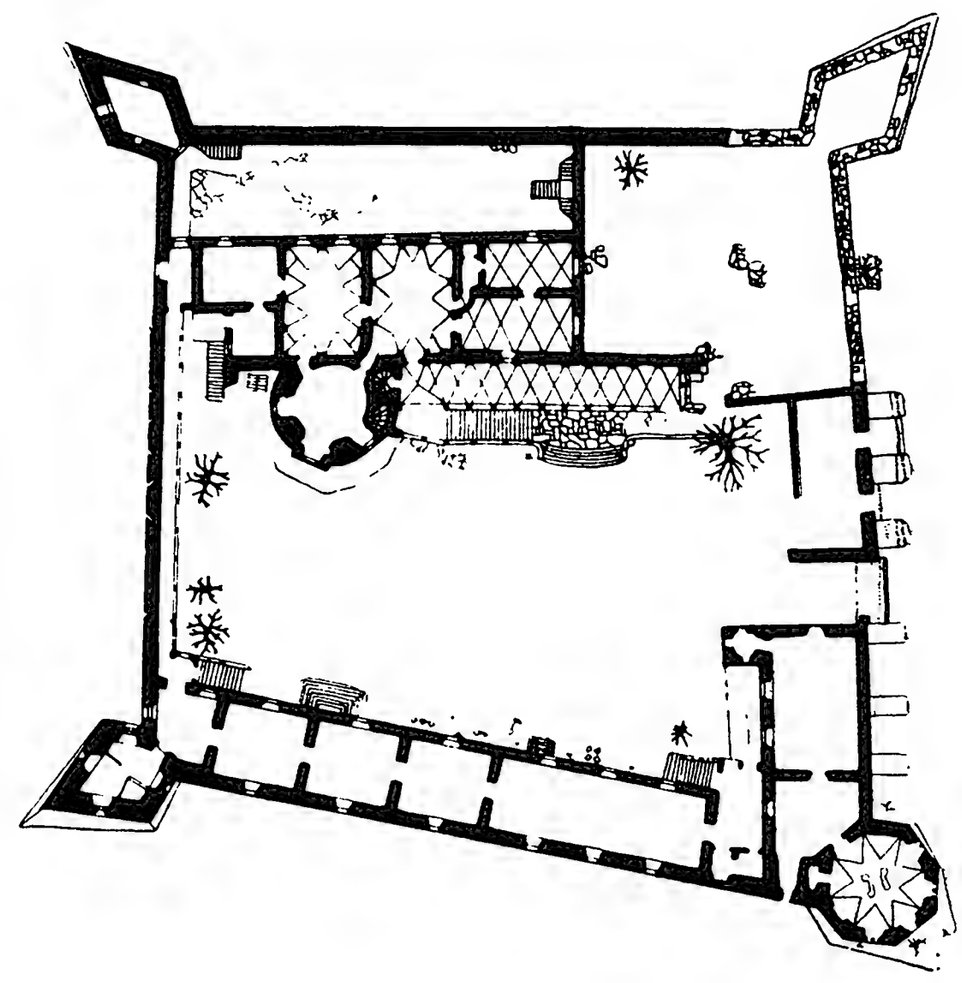
1. Хунедоара (Вайдахуняд). Замок, середина XV в.

дов непосредственно продолжают без перелома линии стройных пучкообразных колонн. Многие детали церкви свидетельствуют не только о местных особенностях, но служат в какой-то мере стилевыми признаками школы города Кошице в Словакии.

Если замок в Хунедоара представляет собой самый восточный пример готики в области светского строительства, то Черная церковь в городе Брашов (Брашшо) такой же пример среди культовых сооружений. Она была начата в конце XIV в. и строилась до второй половины XV в. Постройка началась с трехнефного, зального типа полигонального алтаря с обходом. В архитектуре этого собора большое значение получили фасадные башни, но лишь южная из них была достроена. Тяжеловесное здание лишено подчеркнутой устремленности ввысь. Его масштабы монументальны. Это было крупнейшее готическое сооружение тогдашней Венгрии. В планировке есть сходство с южногерманскими и австрийскими храмами, а в деталях можно предполагать участие мастеров, обучавшихся в Кошице и побывавших в Клуже.

Пришедший из Венгрии стиль Возрождения сказался в культовой архитектуре Трансильвании главным образом в небольших капеллах и внутреннем оборудовании и деталях более ранних церквей. Таковы купель, табернакль и портал церкви в селе Минеу (Меньэ), выполненные в 1514 г. Иоаннесом Фьорентинусом.





2. Криш (Керешд). Замок, XVI в., план и фасад со двора

3. Альба-Юлия (Дьюлафехервар). Капелла Лазои, 1514 г., портал

4. Четатеа-де-Бальта (Кюкюллевар). Замок, XVI в.

О распространении культуры Возрождения в Трансильвании говорит тот факт, что там в качестве меценатов выступают не только епископы, как Янош Филипец, руководствовавшийся в своих постройках трактатом Альберти, но и простые священники вроде Яноша Лазои, ученого-гуманиста и поэта, побывавшего в Италии и построившего на свои средства капеллу при соборе в Альба-Юлия (Дьюлафехервар), переделанную из северной паперти собора и законченную в 1514 г. (рис. 3). Нечеткость композиции фасада прямоугольной в плане капеллы и неорганичность его членений свидетельствуют о работе неопытного мастера. Угловые пилястры прерваны нишами; пилястры входа вместо капителей имеют тяжеловесные импосты со скульптурами над ними. Карнизы сделаны небрежно, архитектурные элементы лишены органической связи и декоративное убранство имеет провинциальный характер. Интерьер выполнен в позднеготическом духе со стрельчатым сводом.

Капелла в Альба-Юлия далека от зрелой архитектуры эстергомской капеллы Бакоца, но она значительна среди дошедших до нас памятников венгерского и трансильванского Возрождения, как ранняя, еще неумелая попытка местного мастера работать в формах архитектуры Возрождения.

И позднее, когда после 1526 г. утрачена была связь с Венгрией, Возрождение в Трансильвании сказалось в обогащении местной традиционной архитектуры аркадами дворов, дверными и оконными наличниками, карнизами. То же наблюдается и в народном искусстве — в строительстве деревянных башен с террасой и с четырьмя маленькими угловыми шпилями, в резьбе ворот и заборов, в расписных потолках

церквей. Церквей в это время вообще не строили: религиозные нужды католического населения удовлетворялись старыми готическими церквами, а румынские православные церкви развивали архитектурные традиции предшествовавшей эпохи.

Характерная орнаментика итальянского Возрождения постепенно исчезает, и интерьеры церквей с пуританской простотой выбеленных стен приобретают новую выразительность. Потолки с кессонами, галереи, кафедры украшаются расписным растительным ренессансным орнаментом. Создается своеобразный трансильванский цветистый стиль Возрождения, перешедший в семнадцатое столетие.

ГЛАВА X

АРХИТЕКТУРА ЮГОСЛАВИИ

(ХОРВАТИИ, СЛОВЕНИИ И ЧЕРНОГОРСКОГО ПРИМОРЬЯ)

Земли, составляющие ныне территорию Югославии, в XV—XVI вв. были раздроблены на отдельные области, ход истории которых был различным. Македония в конце XIV в., а Сербия, Босния и Герцеговина в начале второй половины XV в. были присоединены к Турции, что надолго задержало их экономическое и культурное развитие. Словения, Хорватия и Черногорское (в то время Зетское) Приморье, бывшие до известной степени вне досягаемости турок, несмотря на тяжелые условия существования, проявляли творческую жизнеспособность во всех отраслях культуры и, в частности, в области архитектуры. Хорватия с начала XII в., составлявшая одно государство с Венгрией, разделилась на континентальную Паннонскую и приморскую Далматинскую. Первая продолжает сохранять унию с Венгрией, а в 1527 г., в связи с нашествием турок на последнюю, отдается под власть Габсбургов.

В XV—XVI вв. континентальная Хорватия продолжает оставаться преимущественно сельскохозяйственной страной с крупными земельными владениями феодалов. В ее вольных городах развиваются ремесленное производство и торговля, носящая главным образом местный характер. Этому способствовали захват части Венгрии турками и оккупация Венецией значительной части Хорватского Приморья, что оставило за континентальной Хорватией возможность непосредственного контакта лишь со странами центральной Европы. В таких условиях культурная жизнь была сосредоточена в немногих укрепленных городах и замках феодалов, в области идеологии властвовала церковь, в архитектуре преобладала готика (местами до XVII в.).

В то же время в городах Далмации, развивавших ремесленно-товарное производство и большую внешнюю торговлю, главной общественной силой становятся горожане, в частности высший слой бюргерства — патриции.

Развитие торговли и ремесел в Далмации способствовало и развитию основанных на опыте научных знаний, и усилению светского начала в мировоззрении. Понятна поэтому восприимчивость далматинской архитектуры к идеям и формам Возрождения, чему способствовал и более жизнерадостный по сравнению с континентально-хорватской характер местной готики и оживленные сношения с Италией. То же относится и к Зетскому Приморью, которым после нашествия турок на Сербию овладели венецианцы. Они сохраняли в своих руках юго-восточную часть Приморья до 1570 г., когда ею овладели турки, а северо-западная с относительно свободными городскими коммунами Будвой и Котором принадлежала им позже.

Подобно Хорватии, и Истрия в рассматриваемый период разделилась на две части: внутреннюю и приморскую. Внутренняя часть, владение Габсбургов, по своему экономическому и культурному развитию была близка к континентальной Хорватии, приморская Истрия, которой в 1420 г. овладела Венеция, была близка в этом отношении к Далмации.

В Словении усиление феодальной эксплуатации крестьян приводило к разорению крестьянских общин, страдавших к тому

же от нападения турок, и вызвало, как и в Хорватии, ряд крестьянских восстаний (наиболее сильные в 1478 и 1573 гг.). Развитие торговли, обусловленное и географическим положением Словении, способствовало росту городов, особенно города Любляна, ставшего в это время, когда Словения находилась в составе империи Габсбургов, политическим, а с 1461 г. и религиозным центром страны. В городах развивались ремесла, организовывались цехи, формировалась городская буржуазия, и это наряду с крестьянскими восстаниями способствовало развитию антифеодальных настроений, приведших к появлению и в Словении церковно-реформатского движения, возглавлявшегося Приможем Трубаром и победившего к середине XVI в.

Несмотря на это, Словения в XV—XVI вв. оставалась более верной готической архитектуре, чем Далмация. Наличие торговых, политических и культурных связей с соседними странами отразилось на особенностях архитектуры южнославянских земель. Архитектура Словении была наиболее тесно связана с архитектурой среднеевропейских стран. То же относится и к внутренней части Истрии, тогда как архитектура приморских Истрии и Хорватии и Зетского Приморья, поддерживавших оживленные связи с Италией (главным образом Венецией и Апулией), была и в средние века, и в XV—XVI вв. под влиянием итальянской архитектуры.

Более значительным было влияние на архитектуру XV—XVI вв. отечественных традиций композиции зданий, конструктивных и художественных приемов. Местные строительные традиции были обычно связаны с местными строительными материалами: в континентальной Хорватии наряду с камнем применялся кирпич, известный здесь еще с античного времени, а в приморской Хорватии, Истрии, Словенском Красе и Зетском Приморье пользовались естественным камнем, приемы обработки которого здесь развивались и совершенствовались также с античного времени. Из крупных каменных брусков здесь делались обрамления и перемычки проемов, а из тесаного камня (главным образом известняка) клались стены, в других местах возводившиеся из камня неправильной формы, тогда как тесаный камень применялся только для опор, углов, проемов и декоративных деталей.

В Словении, особенно западной, где традиционной была кладка из тесаного камня, в небольших жилых домах она велась насухо, как и в Приморье. В Центральной Словении в сочетании с другими материалами применялось дерево, а на юге и востоке — дерево и глина.

Основными задачами, стоявшими перед градостроительством XV—XVI вв. в Хорватии, Словении и Зетском Приморье, было расширение отдельных городов на унаследованной от прошлого основе, в редких случаях строительство новых городов, небольших и регулярно распланированных, и строительство городских укреплений, необходимых в связи с нападениями турок и внутренними усобицами.

Те же причины, а также крестьянские восстания вызывали и перестройку старых и постройку новых замков феодалов. Жилые дома крупных феодалов возводились в это время преимущественно в их замках, а в городах, особенно в торговых городах Приморья, наиболее значительные дома строили для себя городские патриции и богатые купцы. В окрестностях этих городов строились также загородные дворцы и виллы.

В городах Приморья строились и такие общественные здания, как ратуши-«вечницы», лоджии для общественных собраний, арсеналы, таможни и др. В континентальной Хорватии и Словении необходимость строительства укреплений и их поправки поглощали бóльшую часть городских средств. Из зданий общественного назначения, как и раньше, чаще всего строили церкви, городские соборные и приходские, монастырские и сельские, причем прежние композиционные схемы изменялись незначительно. Лишь в Словении во второй половине XVI в. в связи с церковной реформацией появились новые типы таких зданий. Наконец, характерным типом в рассматриваемый период являются церкви-крепости, строившиеся иногда и в Приморье.

Оживленное градостроительство в западной части Балканского полуострова началось еще в античные времена. В средние века некоторые города были уничтожены, другие перестроены, но возникли новые населенные пункты.

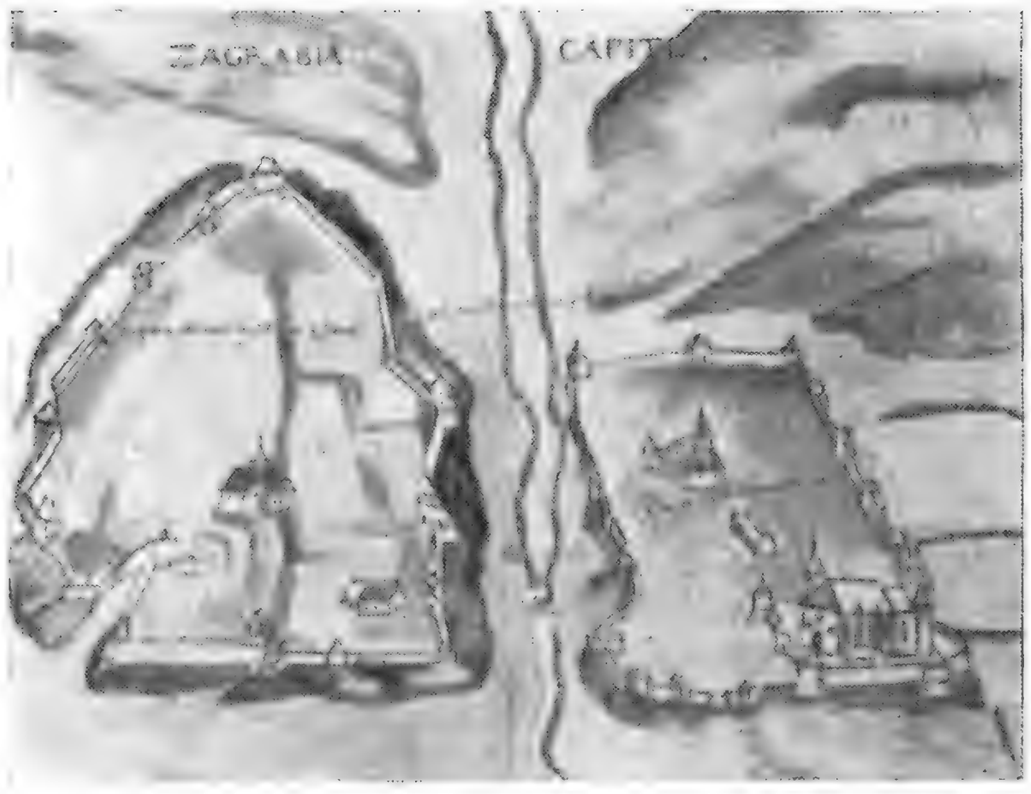
Так, в континентальной Хорватии в XI—XII вв. возникло много населенных пунктов, превратившихся в города в XIII—XIV вв. и развивавшихся в XV—XVI вв.

В период развития этих городов, в то время, когда градостроительная деятельность была направлена на их укрепление, отдельные постройки возникали вместе с уличными контурами средневековой планировочной схемы. Крепостные стены большинства городов были связаны в XV и XVI вв. с более старыми укреплениями. Так как эти города находились в благоприятных стратегических условиях, то их значение во время междоусобной борьбы за престол (в период между XIV и XV вв.) и нападений турок (вторая половина XV в. и весь XVI в.) возросло и привело к строительству и усилению внешних укреплений. В это же время в самих городах возводились или заканчивались отдельные выдающиеся сооружения (церковные постройки, здания «вечниц» и т. д.).

Планировка городов, построенных на возвышенностях (Грич-Загреб), была продиктована конфигурацией рельефа, причем линии укреплений, находящиеся на склоне местности, с внутренней стороны соответствовали линиям улиц. У городов, построенных на небольших возвышенностях (Каптол-Загреб, Крижевци), в котловине (Самобор, Крапина) или на равнинной болотистой почве (Вараждин, Вировитица), градостроительным ядром была основная магистраль, расширяющаяся к городскому центру (площади), где находилось место для ярмарок, здание «веча», церковь и т. д. Самой яркой иллюстрацией обоих типов структуры города являются оригинальные планы городов Грича и Каптола (Загреба) начала XVI в., окруженных системой укреплений, расширенных или построенных на старом основании в XV и XVI вв. (рис. 1).

В XVI в. города окружаются новым типом крепостных сооружений — земляными валами с бастионами. Примером старого города с новой системой укреплений, опирающихся на основания старой крепости (каштел), является Вараждин (рис. 2). Примером нового укрепленного города во внутренней части Хорватии является город Карловац, построенный в 1579 г. Он состоял из укреплений, образующих в плане шестиугольную звезду с бастионами по углам. Внутри них улицы образуют прямоугольную сетку с прямоугольной площадью в центре (рис. 3).

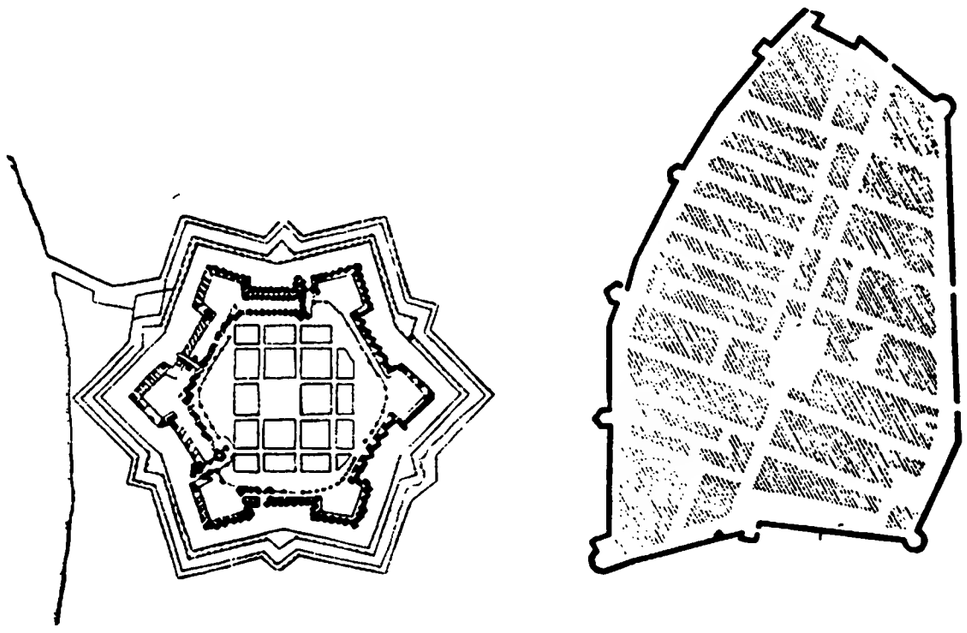
В Истрии и Хорватском Приморье развитие городских центров в XV и XVI вв.



1. Загреб. Планы Грича и Каптола, начало XVI в.

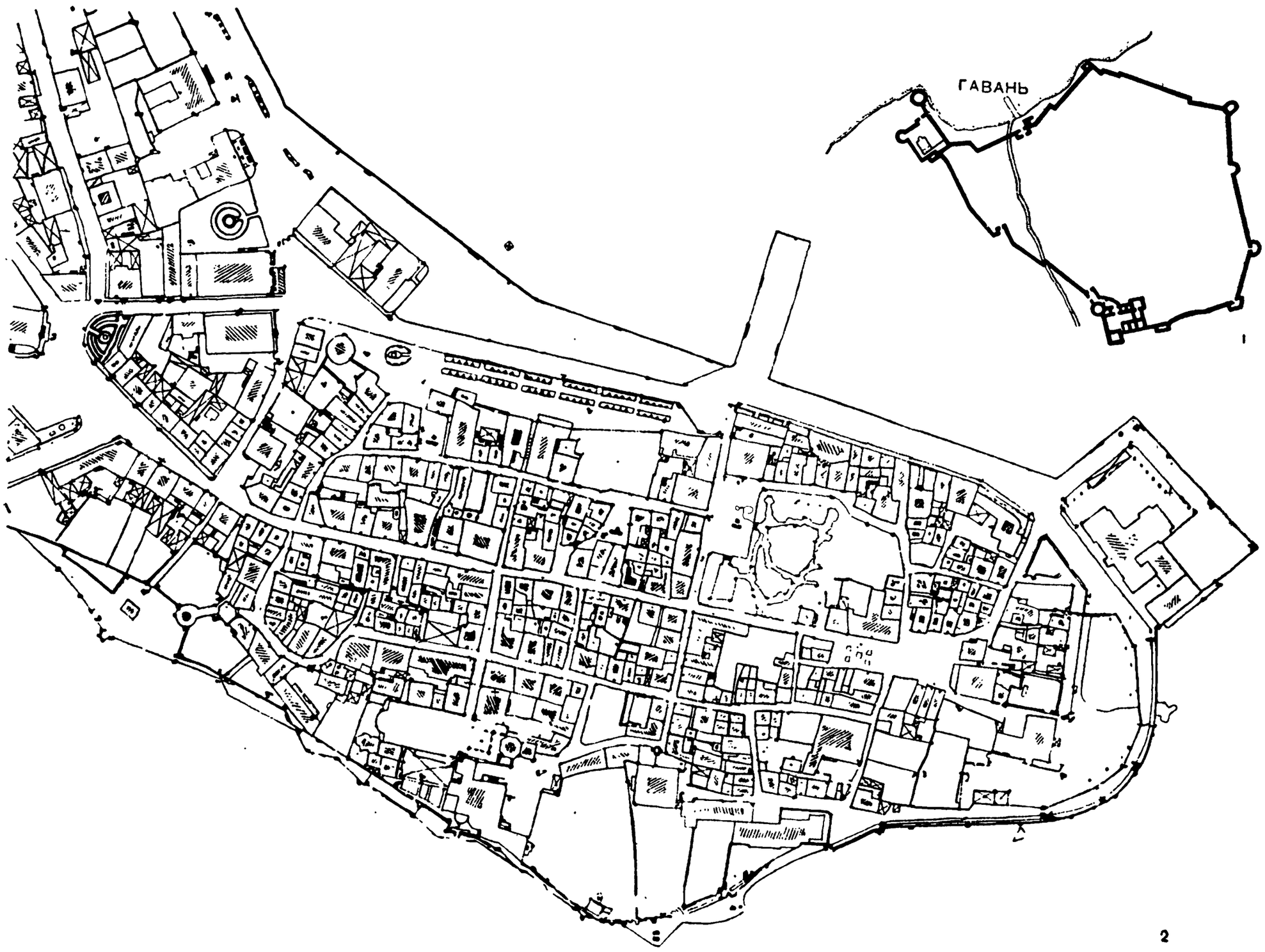
идет особыми путями, так как большинство городов здесь развивается с античных времен и средних веков. Поэтому в XV и XVI вв. укрепления перестраиваются или строятся заново, а отдельные постройки возводятся на старых улицах и площадях. Среди городов, опирающихся на античное

2. Вараждин. План города



3. Карловац. План города, 1579 г. Паг. План города середина XV в. Юрий Далматинец

градостроительное наследие, самым выдающимся является Пореч. В XV и XVI вв. в нем строится много дворцов патрициев, расположение которых подчиняется античной планировочной схеме Каструма с декуманусом и кардо в виде главных осей города. Городские укрепления, усиленные во второй половине XV в., возводились по старым контурам (рис. 4). В городе Риека, переживавшем в начале XV в. период короткого экономического расцвета, строительство также связано с основной планировочной античной схемой. В важном опорном пункте Сень в XV и XVI вв. перестраиваются и воздвигаются крепостные стены и новые башни (рис. 4). Кроме упомянутых городов, старая планировка сочетается с укреплениями XV—XVI вв. и в ряде небольших населенных пунктов в областях Истрии и Кварнера (Осор, Крк, Раб и др.). Единственным примером регулярного плана XV в. является город Паг на острове того же имени, заложенный в 1443 г., вероятно, по планам знаменитого мастера **Юрия Далматинца.** В низкой части южного берега залива были воздвигнуты городские укрепления, внутри которых был выстроен город на основании правильной



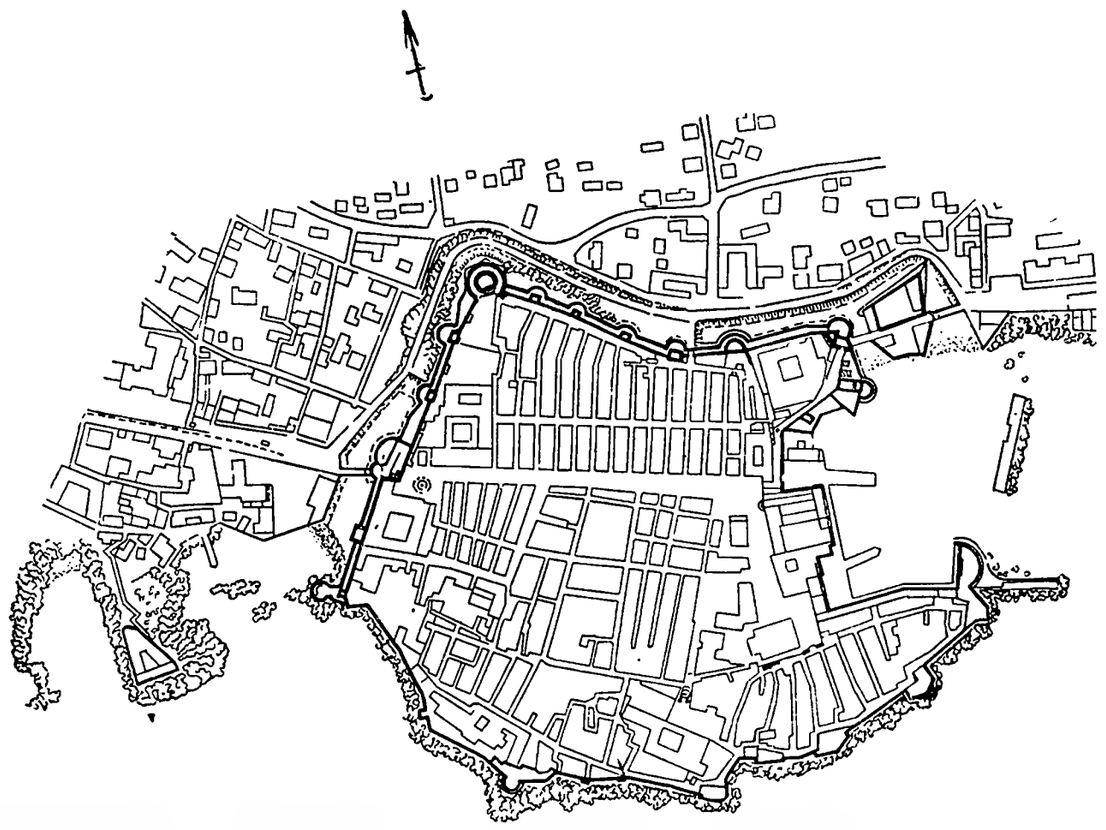
4. Планы городов: *1* — Сень; схема укреплений; *2* — Пореч

прямоугольной сетки улиц (вроде античного Каструма) с центральной площадью.

В приморской Далмации в XV и XVI вв. продолжается развитие городов, находившихся с начала XV в. под владычеством Венеции и унаследовавших старую градостроительную схему, видоизменявшуюся в течение этого времени. В Задаре сохранилась с античных времен ясная система Каструма. В XV в. по планам М. Санмикели были произведены небольшие перестройки укреплений. В XV—XVI вв. возводятся новые здания и перестраиваются укрепления в Шибенике.

Город Корчула, весь построенный в XV и XVI вв., представляет собой единственный в своем роде градостроительный ансамбль на выдающемся в море полуострове. Опоясанный в XV в. городскими стенами, он представляет собой планировочную схему в форме так называемого «рыбьего костяка», где главная улица, прорезая ряд перпендикулярных ей поперечных, пересекает территорию города, имеющего форму круга и расположенного на низком холме.

В этот же период окончательно формируется Дубровник, центр Дубровниц-



5. Дубровник. План и вид города

6. Сисак. Замок, 1544—1550 гг. Нехай. Замок, 1558 г.

кой республики (рис. 5). Свою планировочную структуру он унаследовал с древних времен (статут о градостроительстве 1272 г.).

С середины XV и до середины XVI в. вместе с постройкой новых укреплений происходит усиление почти всей оборонной полосы начиная от Плоче до башни Минчеты (надстроенной по проекту Микелоцци). Работу по усилению городских стен продолжали Юрий Далматинец и дубровницкий зодчий **Паскойе Миличевич.** Перед восточным входом в город было воздвигнуто укрепление «Равелин». В этот период в Дубровнике происходило строительство и ряда общественных зданий. В 1484—1485 гг. Паскойе Миличевич построил мол Каше, включивший порт в структуру города.

Кроме того, с середины XV в. некоторые феодалы начали строить на территории своих владений замки, бывшие также опорными пунктами в системе оборонных линий, защищавших от турок. Такие замки строились в составе городов в форме «кашателей» в континентальной Хорватии, в Далмации и Истрии. В низменных северных

7. Пиран. Вид города

частях Хорватии был создан тип замка, расположенного в низинах и окруженного защитным рвом с водой.

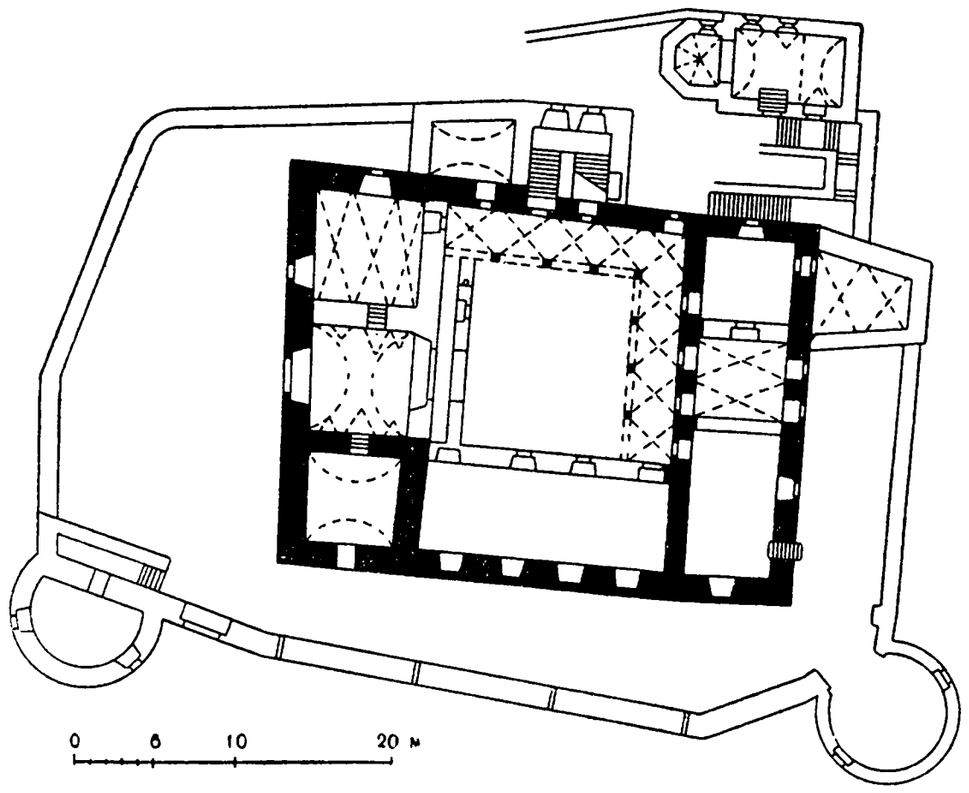
Таков Сисак (1544—1550 гг.), треугольный в плане с круглыми угловыми башнями (рис. 6). Примером нагорного приморского замка (каких было сравнительно немного, так как Приморье защищали многочисленные укрепленные города) является Нехай над Сеньем (1558 г., рис. 6).

На Черногорском Приморье существует также несколько укрепленных городов — Котор, Будва, Бар, Улцинь. В некоторых из них, как в Баре и Будве, сохранились остатки античной планировочной сети с кардо и декуманусом — главными осями города. В XV и XVI вв. эти города вследствие возведения новых зданий и перестройки крепостных стен приобретают новые формы, свойственные позднему средневековью и раннему Возрождению.

Города Словении следует также разделить на приморские и континентальные группы. К приморским относятся Копер и Пиран, сохранившие свою античную планировочную схему. Снаружи они опоясаны крепостными стенами с башнями и рвом; центр города — площадь с «вечницей», лоджией и церковью. В XV и XVI вв. форма площади и архитектура домов развивались под влиянием Венеции. Прекрасным примером в этом отношении является Копер, а в отношении крепостных стен — город Пиран (рис. 7).

Города внутренней части страны начинают развиваться с начала XIII в., а впоследствии превращаются в торговые центры. Так как в своем развитии эти города часто зависели от замков феодальных правителей в отличие от не имевших такой зависимости городов Приморья, то они в равной степени стали носить и гражданский, и феодальный характер. Планировочной осью этих городов, как и в некоторых городах континентальной Хорватии, были дороги, расширяющиеся в центре и переходящие в торговую площадь; городская церковь часто находилась вне этого центра. Многие из этих городов прилегают к горе с замком на ней. Характерны для такого типа городов Любляна (рис. 11), в меньшей мере Птуй и Шкофья Лока.

Кроме городов, расположенных между рекой и горой с замком на ней, в Словении существуют города на террасах возле рек

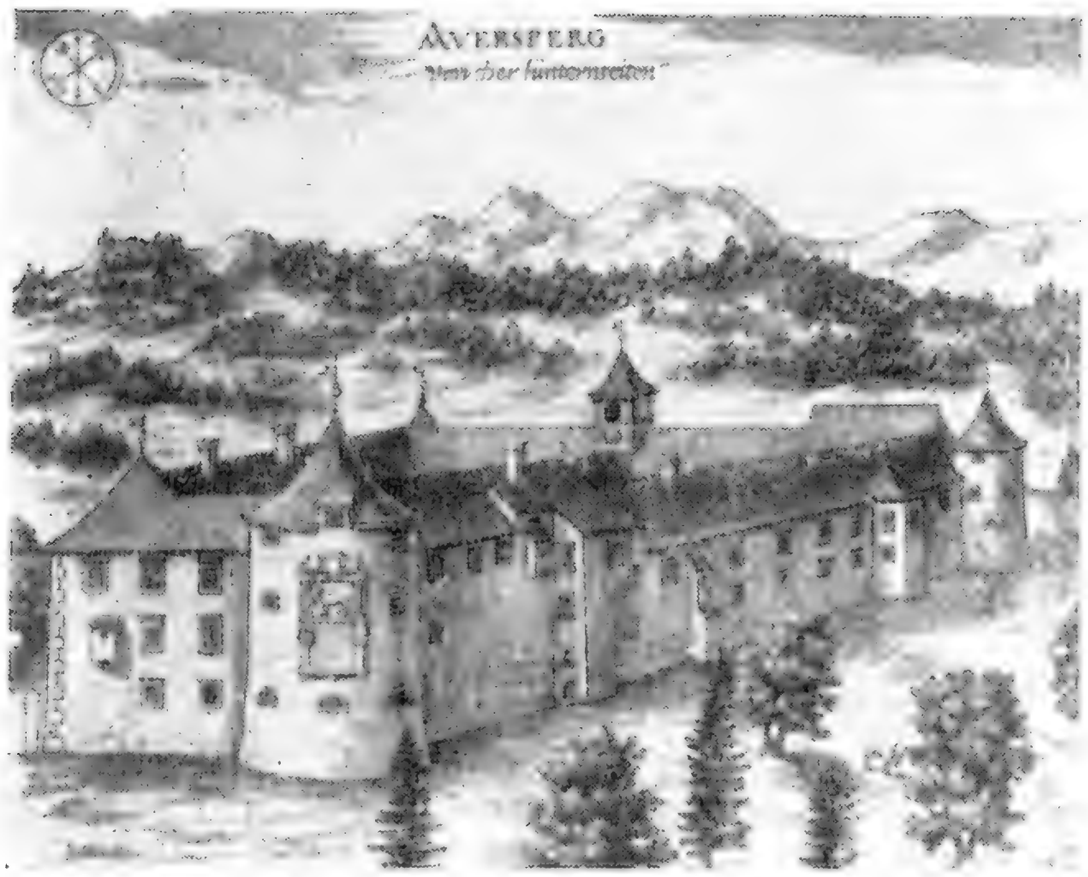


8. Хмельник. План замка, XV—XVI вв.

или мостов (Марибор), на речных островах (Костаньевица), у слияния двух рек (Крань, Радовлица и т. д.). Все эти города с конца XV в. и в XVI в., когда усилилась опасность нападения турок, стали систематически усиливать свои укрепления постройкой новых мощных башен и укреплений около городских ворот.

Еще более сказалась турецкая угроза на феодальных замках, находившихся в XV в. в фазе перехода от крепости к жилищу. Оборонное значение снова заняло первое место, и замки стали укрепляться тем более, что некоторые из них были убежищем для населения окрестных сел.

Примером замка, в котором начавшийся было процесс превращения крепости во дворец был приостановлен вновь повысившимися требованиями к обороноспособности, является Хмельник (рис. 8). В нем жилые помещения расположены по трем сторонам правильного прямоугольного двора, четвертая сторона которого, как и в некоторых чешских и польских дворцах-замках XVI в., является стеной с воротами. Как и там, аркада проходит по двум сторонам двора замка стоящего, однако, среди крепостных стен с башнями. О внешнем виде таких замков хорошее представление дают Турьяк (рис. 9) и Жужемберк (рис. 10), где круглые и прямоугольные башни с высокими крышами соединены корпусами, покрытыми такими же крутыми крышами. На фасадах корпусов можно видеть рядом с боевыми эркерами типичные для жилых помещений окна, а стены



9. Турьяк. Замок, XVI в.

имеют не только машикули, но и скульптурные украшения (Турьяк).

Угроза нападения турок вызвала постройку стен с башнями не только в монастырях (Жича, Стична), но и вокруг некоторых церквей (так называемые «табо-ры» вблизи Гросупля в Доленьской, на Шмарной Горе близ Любляны и в Кртине близ Камника).

Среди словенских городов самыми значительными являются из приморских — Копер, а из континентальных — Любляна, Крань, Шкофья Лока, Целье и Птуй. Копер расположен на холме, окруженном с трех сторон морем. На вершине холма находится площадь правильной формы со зданием «веча», лоджией, церковью и башней. Отсюда радиально расходятся улицы, пересекаемые кольцевыми улицами.

Любляна — пример города, начавшего развиваться в XI в. и возникшего у подножья горы с замком, где река Любляница больше всего приближается к горе (рис. 11). Характер местности обусловил специфику структуры: город состоял из трех самостоятельных, окруженных крепостными стенами частей, со своими площадями — Старой, Новой и Городской. С внешней стороны над этим ансамблем возвышается замок, связанный с городом в единое целое городскими укреплениями. В северо-восточной части возвышаются башни собора и францисканской церкви, а на юго-западе — церковь тевтонского ордена.

Шкофья Лока и Птуй также выросли из поселения у основания замка, построенного на горе с верхней, архитектурно более богатой, и нижней, более скромной, площадями. Крань — город, расположенный между двумя реками. Возле дороги возникли две площади, на одной из которых находятся церковь и здание «веча». Целье возник на развалинах римской Целеи, и ее кардо и декуманус перешли в средневековый город, и возле каждой из этих дорог возникли отдельные площади. Внешний контур городов образуют крепостные стены, замок и церкви.

Большинство населения континентальной Хорватии составляли крестьяне, и в XV—XVI вв. самым распространенным типом жилища был крестьянский дом, в северной Хорватии строившийся из дерева (обычно из дуба), близ дороги, окнами и дверьми на юг. На южной стороне также была крытая галерея, связывавшая дом с хозяйственным двором. Центром дома был очаг. Такой тип дома являлся до некоторой степени прототипом городских жилых домов, строившихся в XV и XVI вв. из дерева или кирпича. Документы о домах XV и XVI вв. в Хорватии (Опатовина на Каптоле — Загреб) показывают, что они строились на глубоких участках, прилегающих узкой стороной к улице. Обычно здания располагались в северной части участка.

В гористых приморских областях между сельскими и городскими домами была существенная разница. Большинство домов в селах XV и XVI вв. строились из камня насухо, двух- или одноэтажными, с очагом

10. Жужемберк. Замок, XVI в.

внутри. В противоположность этому в городах появляются массивные каменные дома, построенные часто на узком участке в несколько этажей из-за тесноты территории. Распределение помещений чаще всего вертикальное и связано с основной лестничной клеткой. Так как большинство жителей городов занимались ремеслом и торговлей, то в их жилых домах помещения для мастерской или лавки были обращены на улицу. В Приморье, где дома были расположены близко друг к другу, мастерские или лавки с типичной входной дверью, своего рода витриной, находились рядом со входом в дом. Порталы и входы в рабочие помещения часто выделялись более богатой обработкой на довольно простых фасадах.

От простых жилых построек отличаются дворцы феодалов в континентальных областях и богатых горожан в приморских городах. В континентальной Хорватии и в северо-западной части Хорватского Приморья в XV и XVI вв. феодалы живут в замках и еще не строят дворцов в городах.

В прибрежных городах Истрии и Далмации, а также на Черногорском Приморье в это время растет число богатых горожан, занимавшихся торговлей. Они постепенно переходят к более свободному и богатому образу жизни и строят для себя в XV—XVI вв. красивые жилые здания, имевшие не только лавки и жилые комнаты, но и парадные помещения. Тип таких зданий складывается еще в XV в., и почти все они были построены в готическом стиле, родственном готике Венеции. Наиболее крупные из этих зданий имели дворцовый характер и соответствующую ему симметричную планировку с центральным залом в каждом этаже, связанным с лестницей и четырьмя комнатами, расположенными по обе стороны от него. Небольшие дома обладали более свободной планировкой, соответствовавшей бытовому укладу владельцев.

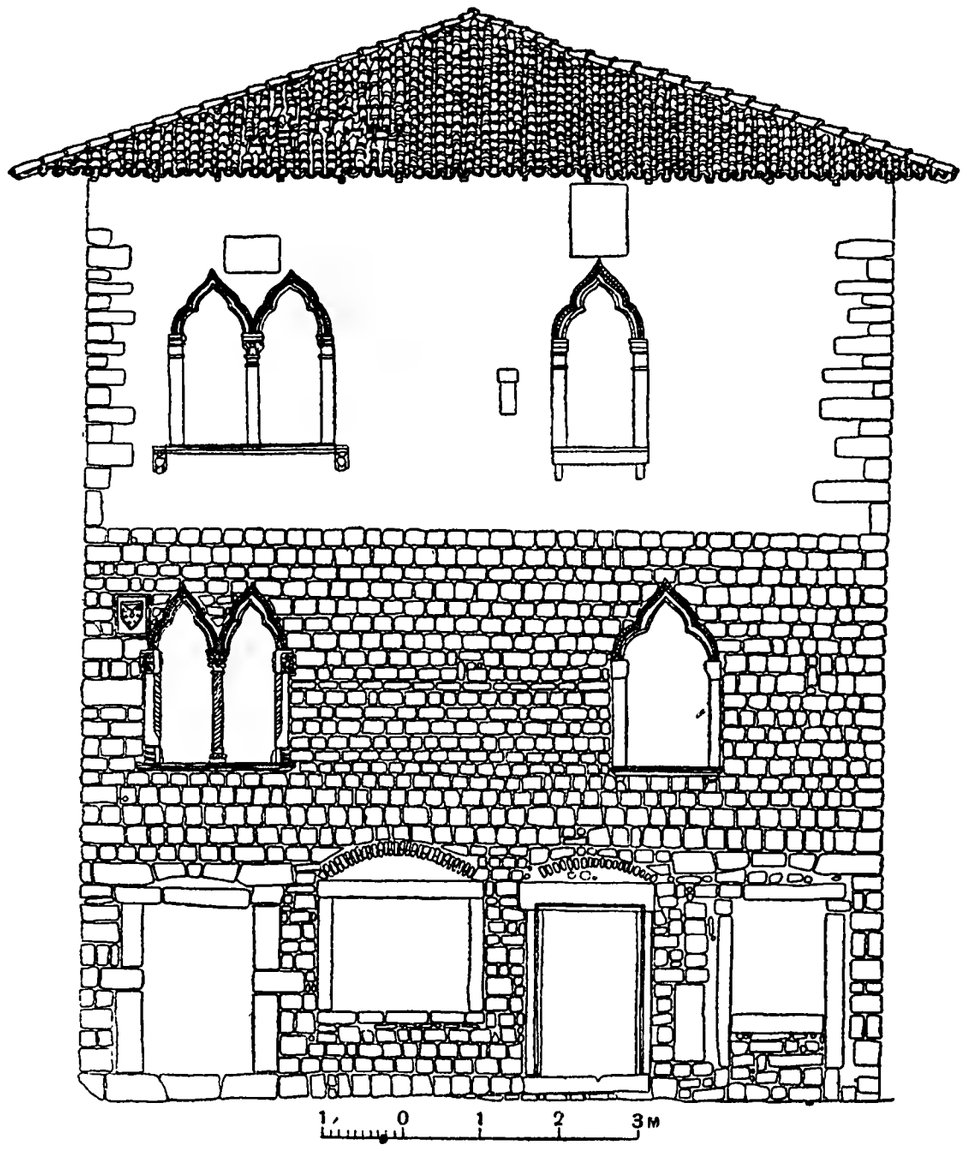
Композиция фасадов зданий соответствовала их планировке: крупные дворцы, подобно венецианским, имели в центре группу тесно поставленных окон, нередко разделявшихся колонками, а по бокам — гладкие стены, прорезанные одиночными окнами. Меньшие здания нередко обладали несимметричными фасадами с живописно расположенными окнами, оси которых в разных этажах не всегда совпадали. Декоративное убранство фасадов было сосредоточено на порталах и окнах, причем последние перекрывались обычно трехлопастными арочками, иногда с внешним килевидным обрамлением. Колонки парных и тройных окон имели капители, подобные коринфским (в готической трактовке), а стволы колонок и архивольты арок и подоконника нередко покрывались резьбой.

В Истрии в XV в. был возведен ряд дворцов в готическом стиле, как, например, дворец Цуккати в Порече (рис. 12), изящный по формам и убранству, окна которого непринужденно разбросаны на фоне нерасчлененных каменных стен, увенчанных простым свесом черепичной кровли. В других дворцах в Порече — дворец Манцини, так называемый «Фондак» — уже появляются некоторые детали в стиле Возрождения, как и во дворце Саломон в Грачишче и в других. Более значительные постройки, как Большой и Малый дворцы Немира на острове Раб, обладают большим количеством помещений и внутренним двориком с аркадами и богатой отделкой порталов (рис. 13). В городских дворцах

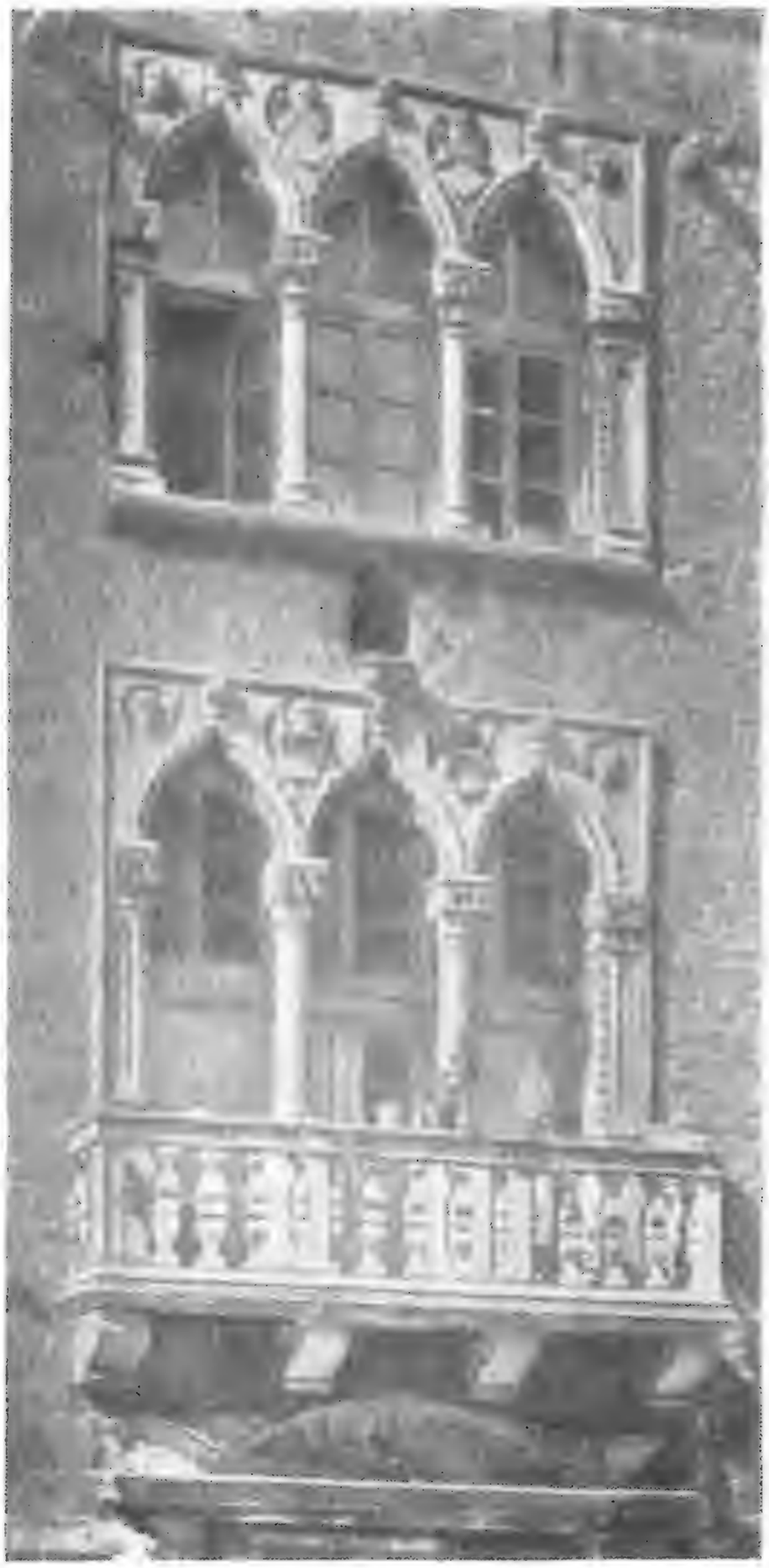
11. Любляна

на тесных участках таких дворов не было, но иногда они имели лоджии на фасадах дах (дворец Фанфоня в Задаре XVI в.), а при узких фасадах трехчастные окна занимали почти всю их ширину, как во дворце Чипико в Трогире, построенном в XVI в. мастером **Андрией Алеши,** а в гладких стволах колонн, в медальонах со скульптурами уже виден намечающийся переход от готики к Возрождению (рис. 13).

Особое место в постройке дворцов в XV и XVI вв. занимает вольный город Дубровник. Его статутом было запрещено строить высокие частные дворцы внутри городских стен. Поэтому аристократы и богатые граждане Дубровника строили виллы и дворцы



12. Пореч. Дворец Цуккати, XV в.



13. Трогир. Дворец Чипико, XVI в. А. Алеши (слева); Остров Раб. Дворец Немира, XV в.

в своих имениях за чертою города в типично дубровницком сочетании форм готики и Ренессанса. Эти дворцы имели дворики с галереями и аркадой, через которую можно было переходить в центральный большой зал и примыкающие к нему комнаты. Таковы дворцы Пуцич и Скочибуха близ Дубровника, Соркочевич в Лападу и многие другие. В Которе, Будве, Баре, Улцине жилищная архитектура такова же, как и на всем адриатическом балканском побережье, но с приходом турок в Бар и Улцинь она принимает смешанные средиземноморско-восточные формы.

В приморской Словении жилые дома в городах и селах строились из камня и как по своему внешнему виду, так и по планировке имели венецианский характер, до начала XVI в. готический, а затем внешне ренессансный (не влиявший на планировку). Примерами являются дома в Копре и Пиране (рис. 14).

В XV в. в больших городах внутренних областей Словении, каковы Любляна, Шкофья Лока, Птуй, Камник, Радовлица, Целье, жилищная архитектура становится каменной. В ряде мест дома этого времени с измененными формами сохранились до сих пор и приятно изумляют своими балконами и эркерами на консолях (рис. 15). Жилые дома в городах бóльшей частью двухэтажные, со входом через галерею и мастерскими, лавками или складами в нижнем этаже.

В XV и XVI вв. города тратили бóльшую часть своих средств на укрепления и лишь немного общественных зданий было построено тогда в отдельных городах.

В Паннонской Хорватии в Вараждине было построено здание «веча» (1523 г.) и гостиница (XV в.). В Загребе на Каптоле начато сооружение здания «веча» (1478 г.), а на Гриче в Загребе — королевского дворца (XV в.). Тогда же в области Загреба были построены больница и дом для престарелых. Больше общественных зданий было воздвигнуто в Истрии и Хорватском Приморье. Таковы городские лоджии в Каставе (1571 г.), Светвинченте (XVI в.) и здание «веча» с лоджией в Осоре. В Цресе в XV и XVI вв. был построен городской арсенал в богатых готических формах, роднящих его с дворцами того времени. Кроме того, в городах создаются и меньшие общественные сооружения: колодец с гербом в Мотовуне (XV в.), а в Риеке — столбы-колонны для флагов (1509 г.).

14. Пиран. Дворец, XV в. — начало XVI в.

Ряд общественных зданий был создан в XV и XVI вв. в богатых торговых городах Далмации. В связи с угрозой турецкого нашествия построены арсеналы и городские цистерны в Задаре и в Хваре (XVI в.). Кроме того, строились «вечницы» с лоджиями (Шибеник, 1542 г., рис. 18, Трогир, XV в., Корчула), самостоятельные здания лоджий (Хвар, 1517 г., рис. 16), княжеские дворцы (Оребич, XV в.), башни для городских часов (Хвар, 1466 г.) и др.

Самые значительные общественные здания были построены в Дубровнике. Когда резиденция правителя Дубровницкой Республики — княжеский дворец — пострадала от взрыва пороха (1435 г.), на его месте началось строительство нового дворца в позднеготическом стиле под руководством мастера **Онофрио ди Джордано де ла**

15. Любляна. Жилая часть замка, XV—XVI вв.

Кава с четырьмя корпусами, окружающими двор, и четырьмя башнями. Во второй половине XV в. дворец снова пострадал от взрыва и проект его восстановления был

16. Шибеник. Вечница, 1542 г.

разработан известным флорентийским зодчим Микелоццо. Сенат республики все же передал работы по дворцу отечественным мастерам, которые вели ее, не отступая от старых форм и стиля. В 1468 г. была начата перестройка главного фасада, в котором ренессансные элементы сочетаются с такими пережитками готики, как стрельчатые окна второго этажа, свобода трактовки капителей колонн лоджии и пропорции колонн второго яруса аркады двора (рис. 18).

В 1516 г. в Дубровнике сооружено здание таможни по плану дубровницкого зодчего Паскойе Миличевича в своеобразном синтезе готики и Ренессанса (рис. 19). Лоджия первого этажа подчеркивает общественное назначение здания. Городская башня была возведена в 1445 г. мастерами **Радончичем, Грубачевичем** и **Утишиновичем** (была перестроена, в XIX в. сделана ниже). В 1436—1438 гг. был сооружен городской водопровод и Онофрио де ла Кава построил так называемый Большой источник (рис. 21) в западном и Малый источник в восточном концах главной магистрали города. В XVI в. сооружен большой склад для пшеницы «Рупе», единственный образец общественных зданий экономического значения. В старом монастыре Св. Клары был устроен приют, а вне городских стен на Плочах — лазарет.

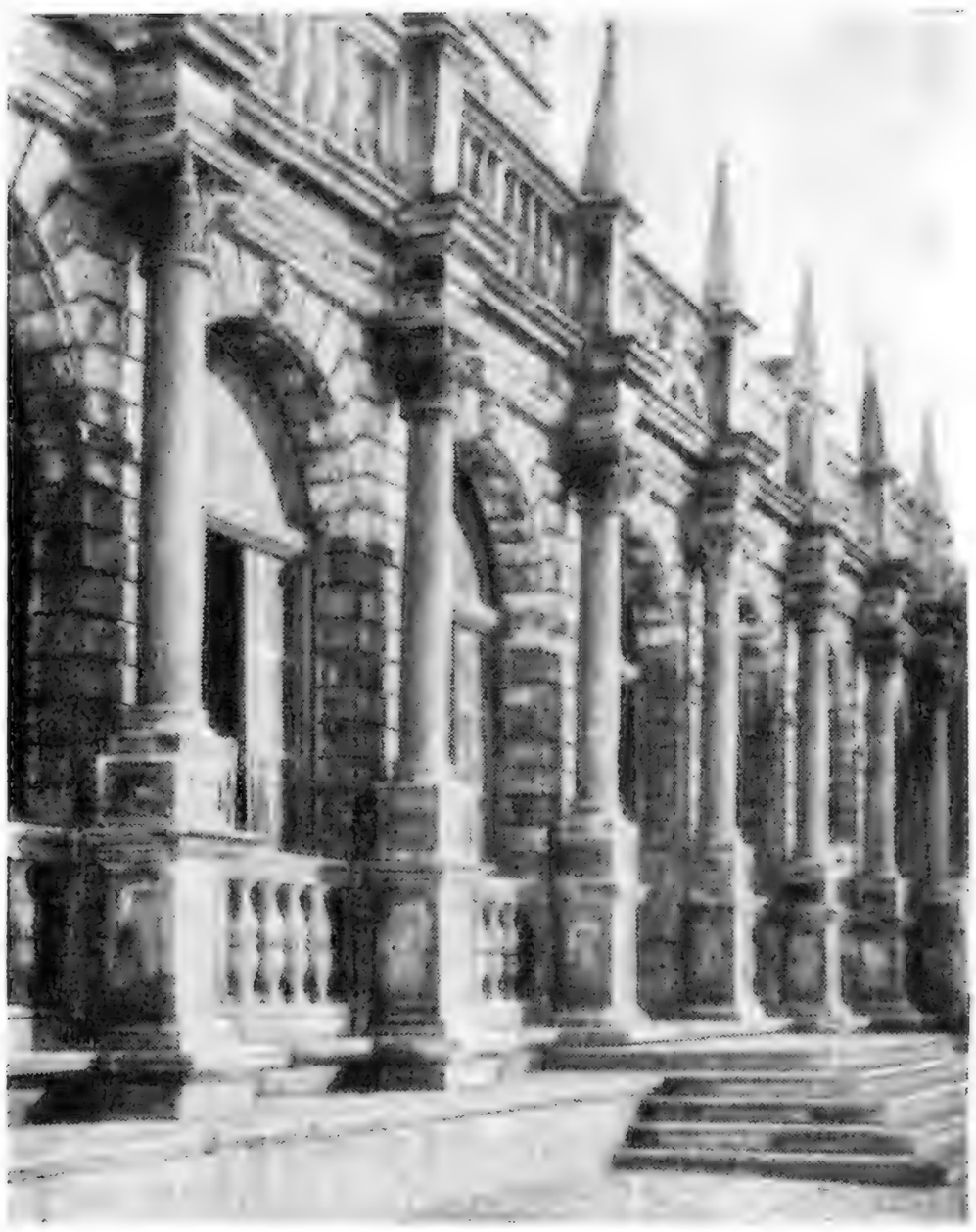
Общественные здания в Словении строились повсюду, но в центральной и восточной областях их сохранилось мало. Примером их является здание «веча» с лоджией в городе Копер, построенное под несомненным влиянием Венеции. Из средневековых зданий городского «веча» в остальной части Словении не сохранилось полностью ни одного. Внешним отличием их была башенка над фасадом, не имевшая таких больших размеров, как в средневековых ратушах. Здание «веча» в Кране, со сводами и готическим входом, имеет много старых элементов; у здания «веча» в городе Марибор сохранился только выход с каменным ренессансным балконом второй половины XVI в. От многих дворцов тоже сохранились лишь некоторые части, каков готический балкон дворца жупана (начальника области) в Птуе и готический зал с колоннами в епископском дворце в Любляне (1512 г., мастер **Августин Тифернус** из Лашко).

В церковной архитектуре XV—XVI вв. господствовала готика.

В Словении около середины XV в. появляются сетчатые своды с нервюрами и консолями, украшенными резьбой, выполненной местными каменотесами — мастерами этого искусства, известного там с древних времен. В это время в Словении, как в Баварии, Чехии и Польше, распространяется тип трехнефной зальной церкви. Среди них богато украшенная церковь в городе Крань (рис. 20), церкви в Шкофьей Локе, Радовлице, Церкнице и Руперте. К самой интересной церкви с тремя нефами в Црнгробе был пристроен новый алтарь (рис. 21).

Сельские церкви в Словении были обычно прямоугольными однонефными с живописью на плоских деревянных потолках, трехгранным алтарем с готическим сводом, иконами и фресками (рис. 22). Исключение составляют двухнефные церкви, среди которых самой известной является церковь св. Приможа близ Камника, 1459—1507 гг. (рис. 23).

Кроме того, в это время старые романские и раннеготические церкви нередко увеличивали пристройкой нового длинного алтаря по образцу алтарей минoритских и доминиканских церквей и заменяли готическими сводами прежние плоские потолки. Примерами такой перестройки служат кафедральный собор в Мариборе, церкви в Птуе и Новом Месте, аббатство в Целье и др. Особой гармонией линий среди словенских церквей отличается интерьер церкви на вершине Птуйской горы (начала XV в.), трехнефной с нервюрными сводами и богатой внешней отделкой (рис. 24).



17. Хвар. Лоджия, 1517 г.

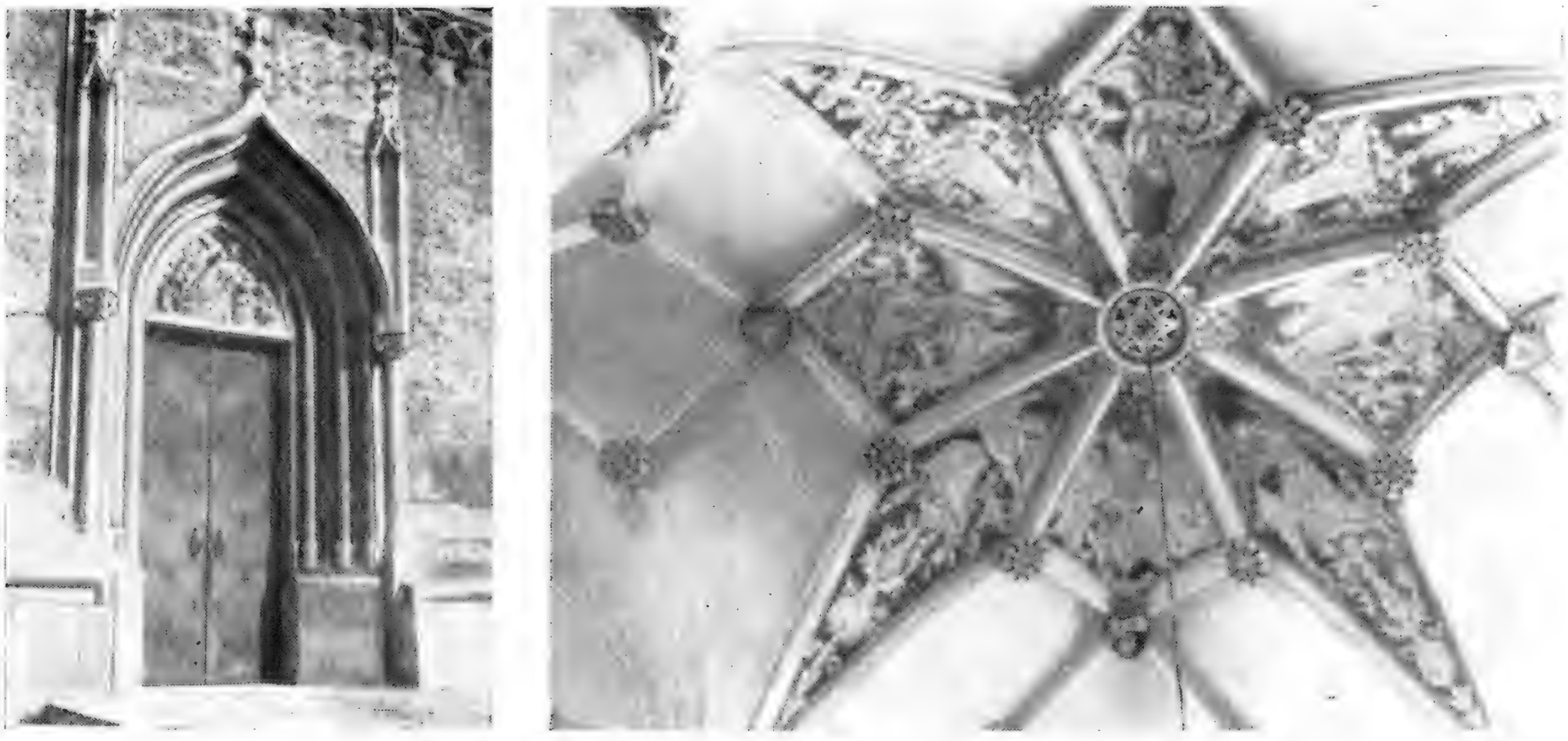
Словенская церковная архитектура XV—XVI вв. сохранила имена некоторых зодчих.

18. Дубровник. Княжеский дворец, вторая половина XV в., общий вид и двор

19. Дубровник. Большой источник, 1438 г., Онофрио де ла Кава и церковь Спаса, после 1520 г., П. Андрийч; Таможня, 1516 г., П. Миличевич

Петр из Любляны создал (между 1460—1492 гг.) церковь Богоматери близ Чепича в Истрии, а закончил ее **Матвей из Пулы** в формах истрийско-венецианской готики. Вероятно, Петр из Любляны и **Петр Безлай,** построивший в 1484 г. здание городского «веча» в Любляне, — одно и то же лицо. **Андрей из Локи** возвел в 1477 г. церковь св. Ивана в Челе отличающуюся скульптурными украшениями. **Мастер Юрко** (он же Штрейт или Краньец) между 1513 и 1521 гг. соорудил епископский дворец в Загребе, а между 1521 и 1524 гг. — алтарь и колокольню церкви в Црнгробе близ Шкофьей Локи.

На колокольне в Шкофьей Локе видна надпись, сделанная в 1532 г. ее зодчим — **Бартоломеем Юнауэром.** В качестве «magister operis» на портале дворцовой церкви близ Полхового Градца назван **Грегор Рукенштейн** (1544 г.). Между 1582—1590 гг. **Петр Антон Пиграто** возвел протестанскую церковь в Говге близ Целья — интересный образец протестанской архи-



20. Крань. Церковь, XV в. — начало XVI в., портал, свод

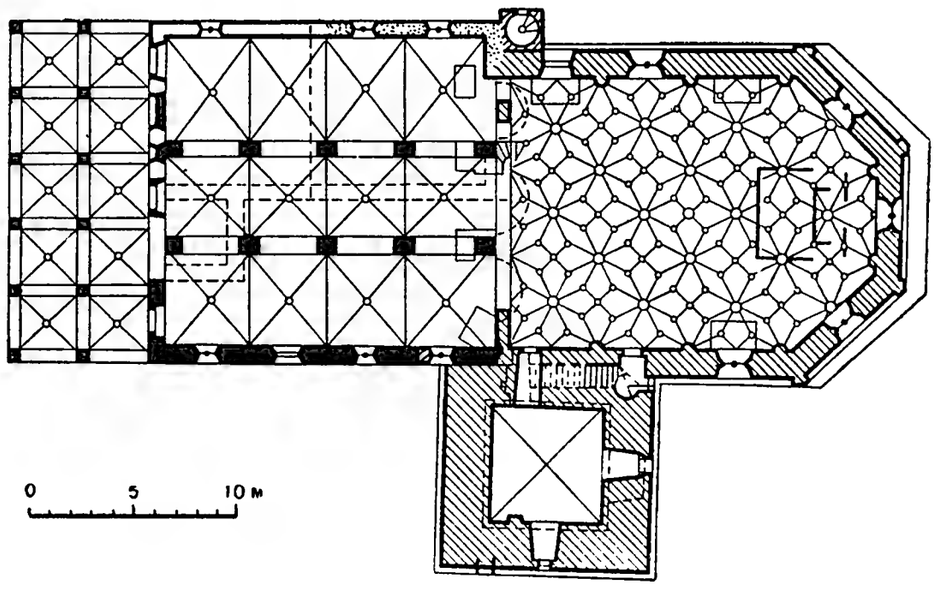
тектуры — двенадцатиугольную ротонду готического характера с ренессансными деталями (рис. 25). Представителями отечественного направления в архитектуре можно считать мастеров Андрея из Локи, Петра из Любляны и мастера Юрко, принадлежащих к самой интересной группе гореньско-приморской поздней готики.

В континентальной Хорватии в XV и XVI вв. строятся церковные здания, близкие к альпийско-среднеевропейской готике и схожие в некоторых элементах с французской готикой. Готическим церквам Хорватии этого времени свойственны простота и строгость внешнего облика и мощь гладких, укрепленных контрфорсами стен. Внутри выделяются ребра нервюрного свода, триумфальные арки. Готические окна проливают свет в полумрак храма. Практически в хорватских церквах готика задержалась до появления в XVII в. барокко.

В северной Хорватии в XV в. заканчивается постройка трехнефной церкви св. Марка в Загребе (рис. 26) и строятся монументальная готическая базилика в Оштариях близ Огулина и однонефные францисканские церкви в Реметинце, в Хорватском Загорье и Лепоглаве с типичным нервюрным сводом алтаря и сетчатым готическим сводом. Приходские готические церкви — однонефные прямоугольные здания с пятигранным алтарем, сетчатым или нервюрным сводом и простыми контрфорсами (в Неделище — XV в., в Марушевце — 1482 г. и др.). В XVI в. строительство ослабевает вследствие нашествия турок, а новые здания строятся в старых формах.

В Истрии и Кварнере в XV в. удерживается проникшая сюда в конце XIII в. с постройками нищенствующих орденов структура однонефных церквей с деревянным покрытием и апсидой с готическим сводом. В отдаленных областях Истрии, например в Бераме, в XV в. сохранялись даже романские формы с готическими деталями, что можно видеть и в Паге, в церкви св. Марии (около 1500 г., рис. 26).

В XV в. в отдельных городах и в селениях возник специфический тип народной готики. Церковь состояла из небольшого помещения (с апсидой или без нее), покрытого стрельчатым цилиндрическим сводом. Таковы церкви св. Марии Магдалины в Цресе (1402 г.), св. Марии на Вийаре в Осоре (1414 г.) и др.



21. Црнгроб. Церковь, XV в., алтарь и колокольня, 1520 г. Юрко

Однако в середине XV в. в городах приморья и на островах (принадлежавших Венеции) в композиции зданий, конструкциях и формах наблюдается влияние Возрождения, а во внутренней области Истрии —

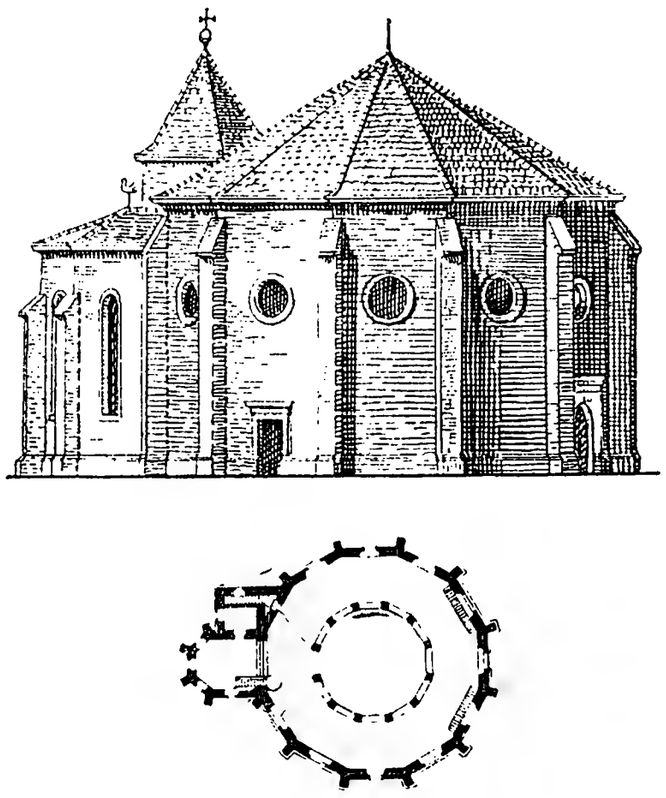
22. Суха. Церковь, XV в.

23. Камник. Церковь св. Приможа близ города, 1459—1507 гг.

влияние альпийского типа в конструкции готического нервюрного свода над алтарем. К первым принадлежат: собор в Осоре (начатый в XV в. и законченный в 1497 г.), церкви Благовещения в Светвинченте (XV в.) и св. Марии в Цресе (конца XV в. с колокольней начала XVI в.). К другим принадлежат алтари с нервюрным сводом церкви св. Николая в Пазине (1441 г.) и св. Марии в Божьем Поле близ Вижинады (XV в.).

В Далмации в начале XV в. преобладала готика итальянского характера. К апулийской готике принадлежат основание и второй этаж колокольни собора в Трогире (около 1400 г.), а также пере-

24. Птуйская гора. Церковь, начало XV в.



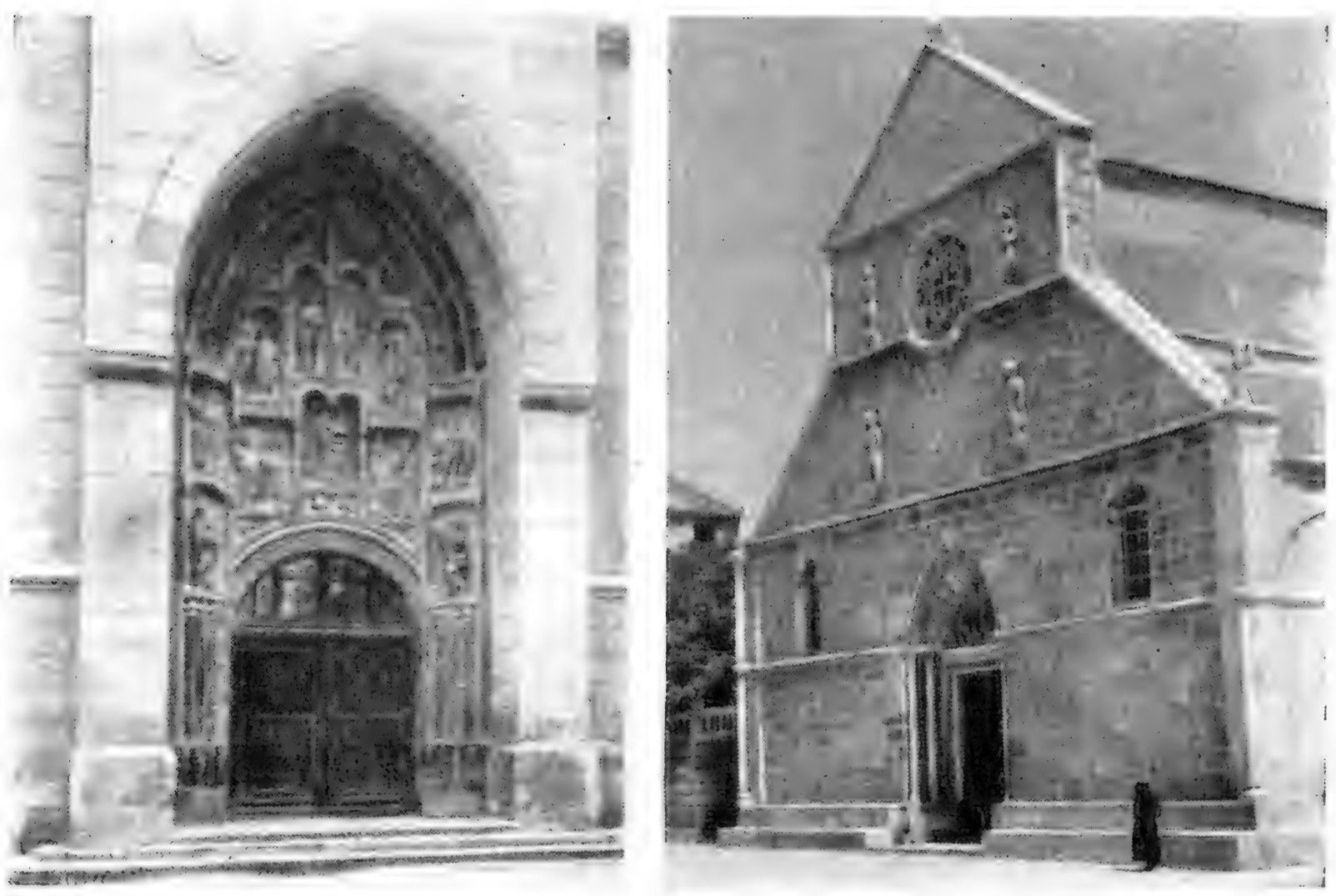
25. Говче. Церковь, 1582—1590 гг. П. А. Пиграто

27. Корчула. Собор, XV в. Трогир. Колокольня собора, 1400—1600 гг.

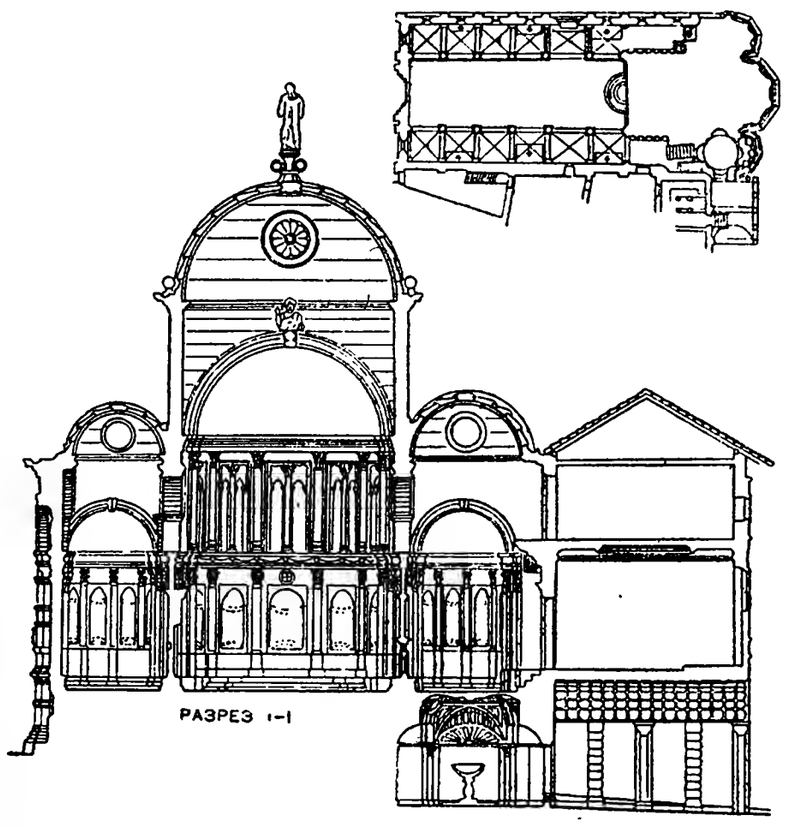
стройка ее второго этажа **Матвеем Гойковичем** после разрушения 1420 г. Однако тот же мастер, воодушевленный легкостью и изяществом венецианской готики, вносит новые черты в архитектуру колокольни, законченной в 1600 г. **Трифуном Боканичем** из Брача (рис. 26).

Апулиец **Якопо Коррера** с 1441 г. проектировал фасад собора в городе Корчула и начал его постройку. В конце XV в. ее закончил отечественный мастер **Марко Андриич,** внесший некоторые элементы венецианской готики. Колокольню начинает строить в начале XV в. **Хранич Драгошевич,** продолжает **Ратко Иванчич** и в конце столетия заканчивает Марко Андриич размещением красивого восьмерика наверху (рис. 27).

Поздняя готика собора св. Иакова в Шибенике (рис. 28, 29) связана с именем его главного зодчего Юрия Далматинца. Строительство этого здания в виде простой трехнефной базилики было начато в 1431 г. отечественными и венециан-



26. Загреб. Церковь св. Марка. Южный портал, XV в.; Паг. Церковь Марии, около 1500 г.



28. Шибеник. Собор, 1431—1505 гг. Юрий Далматинец и Николай Флорентинец. План, разрез, общий вид

скими мастерами, построившими два портала. В 1441 г. строительство собора переходит к Юрию Далматинцу, который продолжает его до 1473 г. как «протомагистр». В работе над этой монументальной постройкой проявляется его талант. Он расширяет собор прибавлением трансепта, поднимает уровень алтаря, а его преемник Николай Флорентинец создает смелую конструкцию купола над средокрестием, строит свод из больших каменных плит в алтаре. Ю. Далматинец обогащает собор выразi-

29. Шибеник. Собор. Западный портал

30. Дубровник. Доминиканский монастырь, вторая половина XV в. Утишинович, Грубачевич, Влаткович. Двор

31. Хвар. Собор, XVI в.

тельной пластикой. Кроме того, Юрий Далматинец строит капеллу св. Сташа в соборе в Сплите и капеллу св. Арнира возле церкви св. Евфимии в бенедиктинском монастыре в том же городе (1443 г.) и монументальные здания в городе Анконе в Италии.

Красивый двор с аркадами в доминиканском монастыре в Дубровнике был построен в начале второй половины XV в. также в стиле поздней готики мастерами Утишиновичем, Грубачевичем и Влатковичем (рис. 30).

В это время в Далмацию начинают проникать формы Возрождения, заметные в крещальне собора в Трогире (1467 г.) — постройке Андрии Алеши, ученика Юрия Далматинца, где они прекрасно сочетаются с формами готики. В большей степени Ренессанс в Далмации проявляется с конца 60-годов XV в. в связи с кратковременной деятельностью Микелоццо в Дубровнике и расцветает благодаря таланту мастера **Николая Флорентинца.** В его первой постройке в Далмации — капелле Ивана Блаженного в соборе в Трогире (1468 г.) — архитектурные элементы дополняются богатой скульптурой. Самая значительная работа мастера — завершение собора в Шибенике (рис. 28, 1477—1505 гг.). Продолжая замысел Юрия Далматинца, мастер Николай строит уже в стиле Возрождения стройный купол и, развивая конструкции алтаря своего предшественника, заканчивает покрытие собора цилиндрическими и полуцилиндрическими, видимыми снаружи и внутри, сводами из каменных плит. Фасад собора в Шибенике с трехлопастным завершением стал образцом для многих построек в Далмации, как, например, для церкви св. Марии в Задаре (XVI в.), собора на острове Хвар (XVI в., рис. 31) и построенной Петром Андриичем после 1520 г. церкви Спаса в Дубровнике (см. рис. 19).

В XVI в. строительная деятельность Дубровницкой республики ослабевает вследствие угрозы нападения турок. Оте-

32. Остров Хвар. Врбоско. Церковь-крепость, 1579 г.

чественные мастера развивают местный вариант Возрождения с чертами готики или романского стиля. На колокольнях на острове Хваре с деталями Ренессанса и готики размещение проемов еще романское. С другой стороны, опасность нападения привела к строительству ренессансных укрепленных церквей — церкви Богоматери в Врбоско на острове Хвар, 1579 г. (рис. 32). То же происходит и в Черногорском Приморье, где из-за нападения турок развивается строительство крепостей, а культовое строительство сводится к постройке небольших романоготических церквей с некоторыми элементами Ренессанса.

Для церквей XV и XVI вв. в Словении и Хорватии характерны лаконичность объемов и простота композиции фасадов и их убранства, сосредоточенного возле порталов, отдельных окон и на верхних ярусах башен. Порталы сравнительно просты — гладкие или профилированные наружные откосы, связанные стрельчатой аркой, прямая перемычка проема, образующая под аркой тимпан со скульптурой, боковые колонки с фиалами и цветущий крест наверху. В Приморье порталы были ближе к формам архитектуры Возрождения. Остальные декоративные элементы были просты и носили более готический характер. Внутри позднеготические церкви континентальных Словении и Хорватии, особенно сельские, украшались стенописью, причем в некоторых церквах первой половины XV в. фрески украшали и западный фасад. Скульптурные изображения в тимпанах порталов и одиночные фигуры и декоративные скульптуры на окнах и капителях чаще встречались в Приморье.

XV и XVI вв. были для архитектуры Словении, Хорватии и Черногорского Приморья временем перехода от готики к стилю Возрождения, подготовленного изменениями в области экономики, общественного устройства и идеологии, вызвавшими появление новых черт еще в готике, приобретшей в Приморье более светский и жизнерадостный характер. Это облегчило переход к архитектуре Возрождения и было причиной сохранения ряда черт местной готики в постройках второй половины XV и даже в XVI в. в силу их соответствия новой светской идеологии, подобно тому как сохранялись некоторые выработанные ранее конструктивные и композиционные приемы: композиция церквей — одно- и трехнефных, с порталом и круглым окном над ним на западном фасаде; размещение проемов в колокольнях; парные и тройные окна; планировка жилых домов, отвечающая бытовому укладу владельцев; соответствующая ей композиция фасадов и применение в нижних этажах таких зданий крупных каменных блоков-перемычек и обрамлений проемов. Все это наделяло местную архитектуру национальными особенностями, отличающими ее от готики и Ренессанса соседних стран и переданными ею архитектуре XVII и XVIII вв.

То же относится к архитектуре XV — XVI вв. в континентальных Хорватии и Словении, где также появились новые черты уже в поздней готике (зальные, равномерно освещенные церкви) и также сохранялись в постройках второй половины XV и XVI вв. черты местной готики, ставшие национальными. Последнее особенно заметно в континентальной Хорватии, развитие которой было замедлено нападениями турок, тогда как развитие Словении XVI в. способствовало появлению нового, особенно в гражданской архитектуре.

Различия между архитектурой Приморья и континентальных областей не уничтожали общих черт, свойственных всей архитектуре Хорватии и Словении XV — XVI вв. — ясности и простоты композиции и обработки фасадов, тонкости прорисовки деталей и мягкости и нежности их профилировки, динамичности конструкций.

В это время влияние словенского искусства распространилось на юг и юго-восток, в континентальную Хорватию, а некоторые приморские мастера, как, например, Юрий Далматинец со своим учеником Иваном Прибиславичем, работая в Италии, переносят туда созданные ими на родине конструктивные приемы и формы. Таким образом, связь архитектуры континентальных Хорватии и Словении с архитектурой центральной Европы и архитектуры Приморья с итальянской оказывается в некоторых случаях двусторонней, что еще более свидетельствует о национальном южно-славянском своеобразии готики и Ренессанса.

ГЛАВА XI

АРХИТЕКТУРА ЧЕХОСЛОВАКИИ

1. АРХИТЕКТУРА ЧЕХИИ

Следствием гуситских войн (1419—1434 гг.), объединивших под религиозным, антикатолическим знаменем борьбу крестьян и городского плебса против социальной несправедливости и стремление чешского дворянства и бюргерства к национальной независимости, был рост национального самосознания чехов, укрепление своего положения чешским бюргерством и дворянством и обогащение высшего дворянства за счет захвата церковных земель.

В дальнейшем оно использует свое возросшее могущество для подчинения крестьян, ограничения прав городов и захвата политической власти. Вражда между отдельными группами чешской знати превращалась порою в междоусобные войны, подобные тем, которые начались в 1439 г. при выдвижении претендентов на королевский престол и надолго задержали экономическое возрождение страны и, в частности, строительную деятельность, возобновившуюся лишь со вступлением на престол гуситского короля Иржи Подебрада.

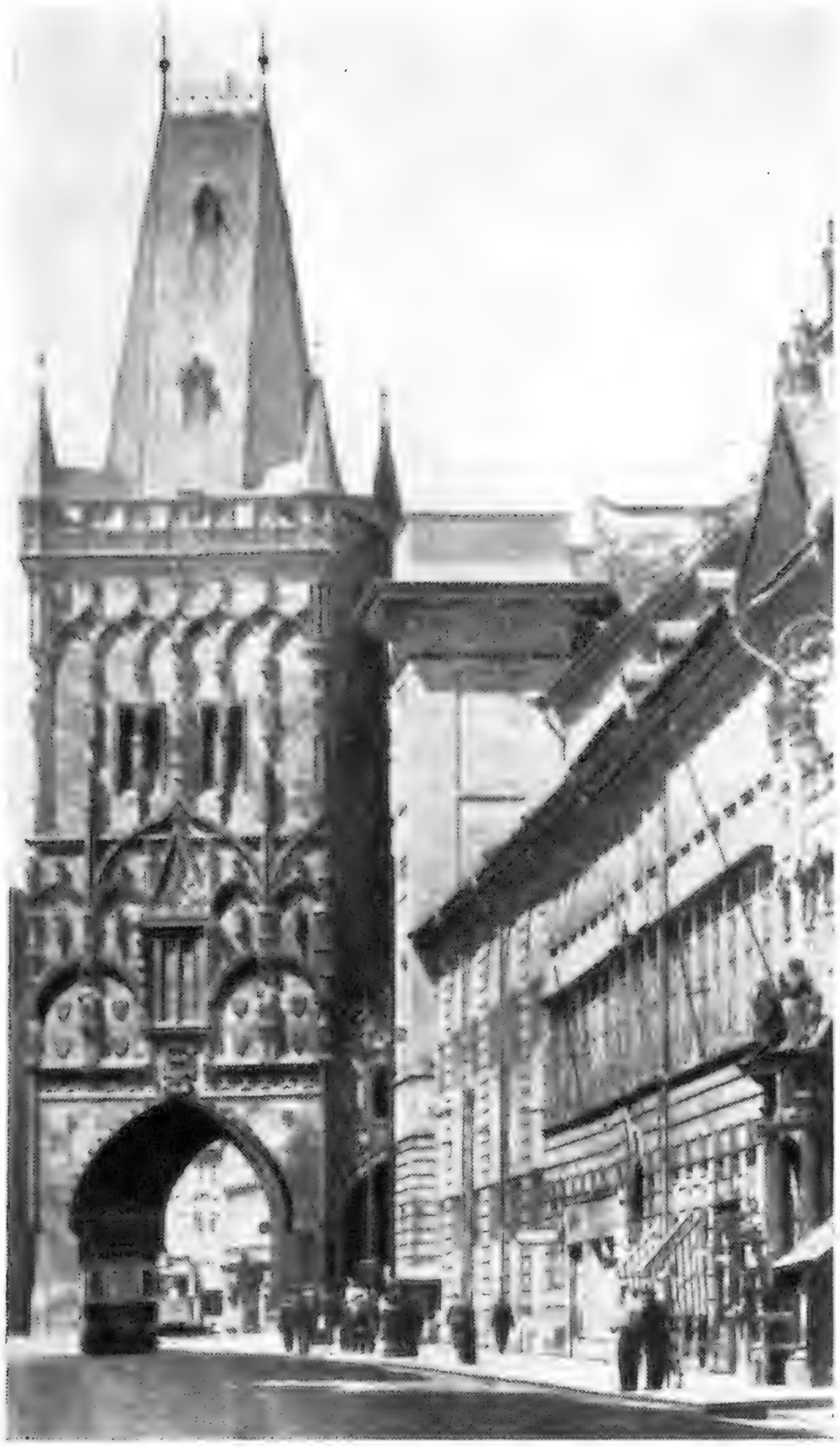
С 1470-х годов начинают обновляться и перестраиваться городские укрепления и замки феодалов, расширяется королевский дворец в Праге, строятся новые дома зажиточных горожан, перестраиваются старые и возводятся новые ратуши. Новых церквей строится мало, но достраиваются начатые в XIV в. соборы в Праге и Кутной Горе. В стилистическом отношении чешская архитектура XV в. — поздняя готика, господству которой способствовало изолированное положение Чехии среди враждебного ей католического мира.

Гуситский период и последующие десятилетия были временем развития чешской светской культуры, светской поэзии и литературы, в том числе научной. Выросшая на такой почве новая идеология сказалась в усилении значения светского строительства по сравнению с церковным, в преобладании в последнем зального типа церквей, а также в развитии в них помещений для певчих и музыкантов. Композиция гражданских построек стала более простой и ясной.

Все это, а также поездки чешской знати за границу облегчали проникновение в Чехию гуманизма и архитектуры Возрождения. В то же время соответствие некоторых форм поздней готики новой идеологии способствовало их сохранению в чешской архитектуре XVI в., когда в синтезе с наиболее гармонирующими с ними элементами архитектуры Возрождения был создан чешский вариант нового стиля.

Со смертью короля Иржи Подебрада на чешском престоле сменяют друг друга короли-иностранцы. Угроза турецкого нашествия, нависшая и над Чехией, заставила чешскую аристократию искать спасения в союзе с империей Габсбургов, и в год Мохачской битвы (1526 г.) эрцгерцог Фердинанд Габсбург был избран королем Чехии, а еще через 21 год он объявил Чехию наследственным владением династии Габсбургов.

Короли-католики восстановили в 1568 г. пражское архиепископство и пригласили в Чехию иезуитов, возглавивших католи-



1. Прага. Пороховая башня, 1475—1477 гг. М. Рейзек

ческую реакцию. Аристократы «чашники» были чужды социальной направленности раннего гуситства, а усиленная эксплуатация ими крестьян и враждебное отношение к горожанам лишили дворян доверия народа и стали причиной поражения последних в борьбе с Габсбургами. Кроме того, в рядах чашников возникла новая религиозная организация — «община чешских братьев», объединявшая наиболее твердую в своих убеждениях часть их и сыгравшая значительную роль в развитии чешской национальной культуры.

Короли из династии Габсбургов были чужды этой культуре, и итальянские архитекторы строили для них в Праге дворцы в стиле итальянского Возрождения. Эти архитекторы занимали видное общественное положение и охранялись привилегиями от соперничества цехов. Известны имена итальянских архитекторов, работавших для высшей знати и городов, хотя нередко для церковных и светских вельмож и богатых горожан работали и придворные архитекторы.

Эти архитекторы познакомили чехов с некоторыми новыми для них архитектурными формами, типами зданий, конструктивными приемами и приемами декоративного убранства. Кроме того, чешские мастера знакомились с итальянскими формами и по архитектурным изданиям, вроде трактатов Серлио и Скамоцци, и немецким и нидерландским сборникам образцов — Дитерлейна, Флетнера, Флориса, Я. и П. Вредеманов де Фриз (работавших в конце XVI в. в Праге).

Новым было применение цилиндрических и коробовых сводов с распалубками, аркад на столбах или колоннах, с полуциркульными или трехцентровыми арками, накатных потолков с балками, образующими кессоны, пологих крыш и карнизов с распалубками. В качестве отделочных материалов применялись местные породы мрамора, профильный кирпич, терракотовые детали и особенно штукатурка в сочетании с лепниной, сграффито и многоцветной росписью. Многое из этого, вместе с ренессансными ордерными формами, применялось чешскими мастерами и считавшимися с чешскими запросами и традициями итальянскими архитекторами, органически сочетаясь с выработанными ранее приемами композиции зданий.

Города. Чешские города как архитектурное целое сложились еще в средние века. Войны XV в. надолго парализовали строительную деятельность, а возрождение ее в последней четверти столетия не внесло больших изменений в облик городов. В пределах старой планировочной схемы велись достройка соборов, расширение ратуш и замена старых фахверковых домов новыми, кирпичными, имевшими иногда небольшие сады, а также обновление и перестройка городских укреплений, а иногда вынесение за их черту кладбищ.

В Праге под руководством Бенедикта Рейта в 1477 — 1502 гг. строились новые крепостные стены вокруг Града с башнями,

приспособленными для пушек, а на востоке перед главными воротами было построено дополнительное укрепление. Эти работы усилили и градостроительное значение Града, увеличив его размеры, сделав его более господствующим над прилежащими частями города. Определенное градостроительное значение в Праге и других чешских городах на протяжении последней четверти XV и первой половины XVI в. имела постройка новых и перестройка старых надвратных башен, замыкавших перспективы главных улиц.

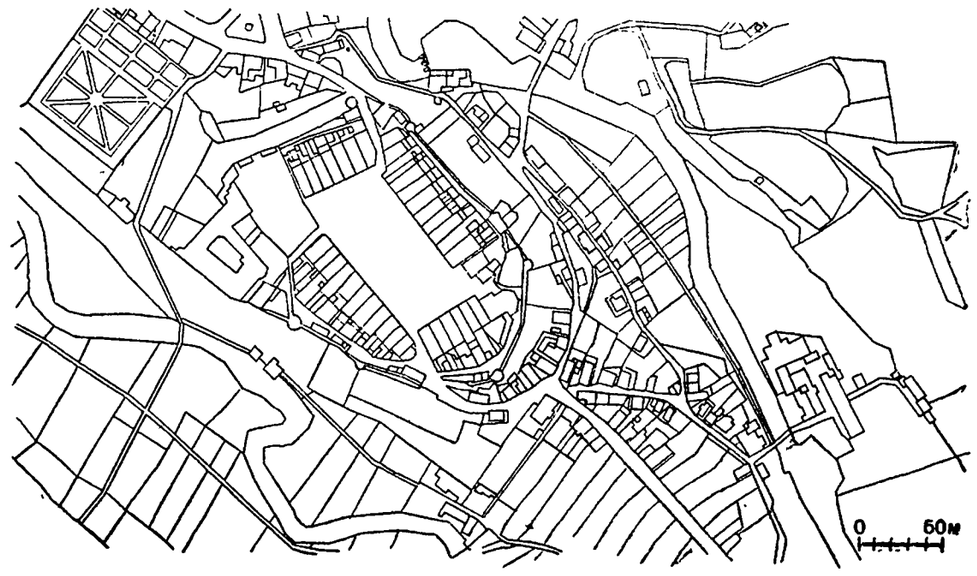
Показательна в этом отношении Пороховая башня в юго-восточной части Старого города в Праге, построенная в 1475—1477 гг. архитектором Матвеем Рейзеком (рис. 1). Высокая и стройная башня с большим арочным проездом внизу не имеет бойниц. Прорезающие ее стены большие прямоугольные окна говорят о том, что интересы обороны занимали второе место по сравнению с задачами чисто художественными. В этой башне, нарядной и праздничной, уже чувствуется веяние нового времени, несмотря на старые архитектурные формы. В других городах в это время также возводились или перестраивались подобные башни, бывшие не только крепостными сооружениями, но и парадными въездами в город, и композиционными центрами примыкающих к ним улиц [надвратные башни в Лоунах, Брно, Йиглаве, Пардубицах (рис. 2), Прахатицах и др.].

Единственное новое, что появилось в XVI в. в планировке Праги, заключалось в разбивке на север от Града, за Оленьим валом, регулярного королевского сада, послужившего примером для подобных же садов при замках чешской аристократии, создававшихся за чертой городских укреплений.

И для других чешских городов XVI век не был временем расцвета. Открытие Америки подорвало значение серебряных рудников Чехии и таких городов, как Кутна Гора, Колин, Йиглава, Штрибро. Раздача Габсбургами земель владельцев, причастных к гуситскому движению, крупным землевладельцам-католикам не способствовала подъему сельского хозяйства, что привело к упадку ряда городов, торговавших его продуктами.

Это делает понятным и малое количество новых, преимущественно частновладельческих, «панских» городов, возведенных в Чехии в XVI в. Одни из них, как, например, Яхимов, основанный в 1516 г. и расположенный в глубокой долине, формировались вдоль главной улицы. Другие, как основанный около 1533 г. Божи Дар или Нове Место под горой Слеек (около

2. Пардубице. Зеленые ворота, 1507—1538 гг.

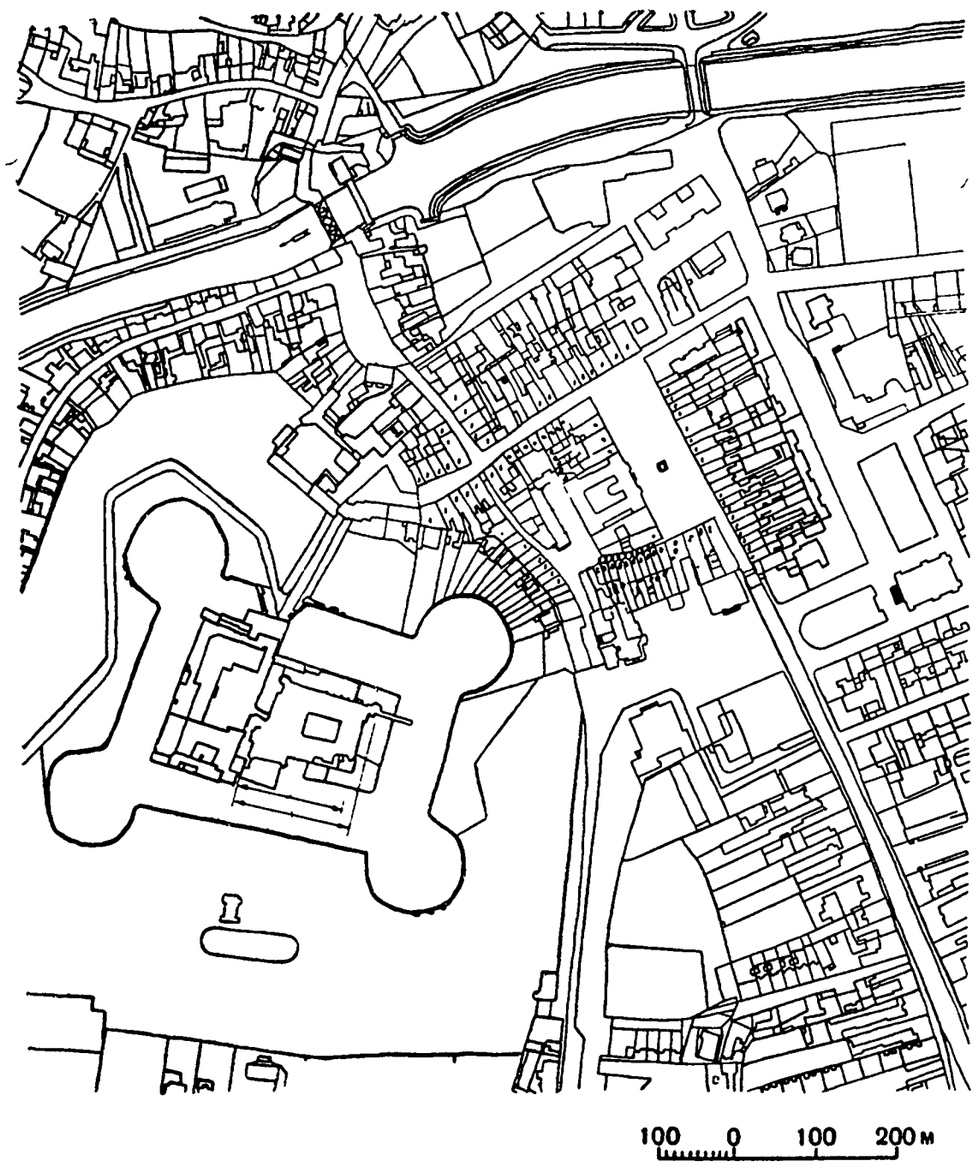


3. Нове Место на Метужи. План города

4. Пардубице. Общий вид города в 1602 г. Рисунок Вилленберга

1580 г.), имели регулярную планировку с квадратной или прямоугольной площадью и правильной сетью улиц. На более высоком архитектурно-композиционном уровне стояли Нове Место на Метужи и Пардубице.

Первый из этих городов, основанный в 1501 г. и сгоревший в 1525 г., был перестроен в 1527—1547 гг. Его прямоугольная площадь была обстроена домами на одинаковых участках с аркадами в нижнем этаже; на углах площади, по диагонали, располагались готический храм и замок



5. Пардубице. План города

в стиле Возрождения (рис. 3). Пардубице был перестроен после пожара 1538 г. под руководством мастера **Иржи из Оломоуца.** Были надстроены укрепления и перестроены храм, ратуша, мясные ряды, кладбищенская церковь и замок, а прямоугольная площадь была обстроена трехэтажными домами с украшенными щипцами и аттиками (рис. 4, 5).

Жилая архитектура. Как было сказано выше, тип дома зажиточного горожанина сложился в Чехии уже в готическую эпоху и новое время отразилось главным образом на убранстве фасадов. Это были двух-трехэтажные дома с узким уличным фасадом, вытянутые вглубь участка, причем первый этаж был занят складами или мастерскими, если дом принадлежал купцу или богатому ремесленнику. В этом случае на фасаде в первом этаже была устроена лоджия для торговли и рядом с ней проход во двор. На втором этаже находились жилые помещения, делившиеся сенями, выходящими во двор, на две половины — парадную с большим помещением для приема гостей (для этой цели служили и «мазгаузы») и заднюю с меньшими помещениями для семьи. На третьем этаже помещались комнаты для слуг и подмастерьев, находившиеся иногда в пределах высокой и крутой крыши, образовывавшей на фасаде щипец.

Более значительным изменениям в эпоху Возрождения подверглось декоративное убранство фасадов чешских жилых зданий и, в частности, убранство их щипцов. Уже в готических жилых домах XV в. такие щипцы (или фронтоны, так как они иногда отделялись карнизом от стены) были не только треугольными, украшенными краб-

бами, фиалами и крестоцветом, но и ступенчатыми, увенчанными маленькими полукружиями. Позднее появились и четверти круга, обращенные своей криволинейной поверхностью к главной оси фасада и придававшие силуэту щипца более живописный вид (дом 1555 г. в городе Тельч). Щипцы членились лопатками и горизонтальными поясками (рис. 6).

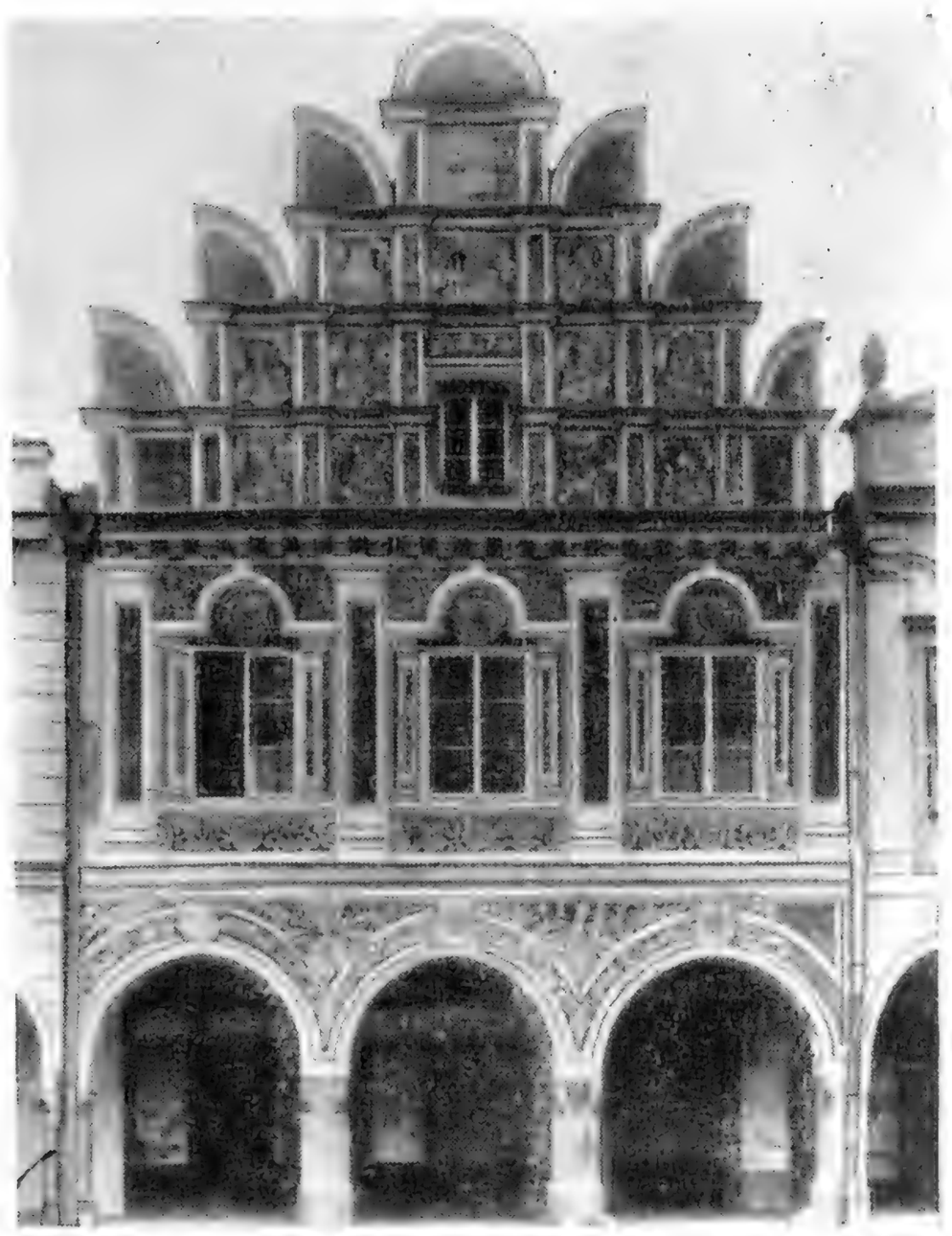
Следующим шагом в украшении щипцов было превращение лопаток и поясков в ордерные пилястры и антаблементы и включение в композицию щипца таких деталей, как волюты и подобия фиалов или вазочек. Такой богато украшенный щипец впервые появился в пражском дворце Лобковица (1545—1563 гг.), а во дворце панов из Градца на новой лестнице Града (1586 — 1589 гг.) есть даже аттик, увенчанный рядом маленьких щипцов.

В более скромных жилых домах долго сохранялась архаическая форма уступчатого щипца или аттика, увенчанного подобием миниатюрных крепостных зубцов или уступчатого щипца с подобием зубцов и круглых башенок (дом у белого конька в Тршебоне, 1544 г., рис. 7). Иногда мотив волют придавал щипцу живописный криволинейный силуэт, а лицевая поверхность его оставалась совершенно гладкой (дом у Вейвода в Праге).

Элементы архитектуры Возрождения появились также на порталах чешских жилых домов XVI в.

Старейшие порталы (примером может служить портал дома 1520 г. на Староместской площади в Праге, рис. 8) массивны и просты. Вместо полуколонн здесь приставлены к стене квадратные в плане утолщающиеся к середине столбы с капителями, более близкими к готическим, чем к классическим коринфским. Обломы карниза и архитрава просты и крупны, как и профилировка архивольта арки, переходящая в профилировку ее устоев.

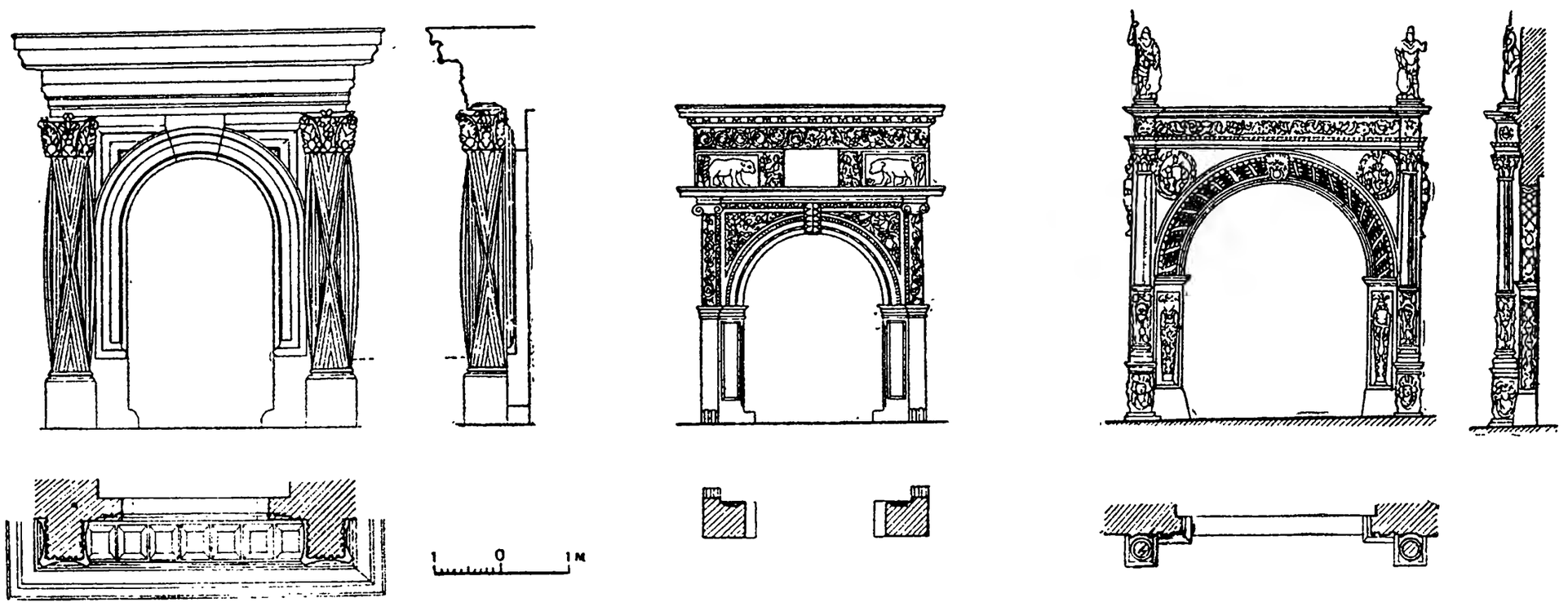
В позднейших постройках формы порталов становятся богаче, полуколонны и приставные колонны уменьшаются в размерах и ставятся на пьедесталы, антаблементы над ними раскреповываются, архивольты арок отделяются горизонтальным импостом от опор, а над карнизом делается аттик или фронтон сложной формы. Портал теперешнего отеля «Татра» в Оломоуце (рис. 8) производит благодаря своим мелким формам и обилию резного орна-



6. Тельч. Жилой дом, 1555 г.

мента несколько «интерьерное» впечатление, но кажется очень большим по сравнению с предыдущим, несмотря на то, что его действительные размеры несколько меньше. Иногда в композицию портала включалось маленькое окно над дверным проемом,

7. Тршебонь. Дом у белого конька, 1544 г.



8. Порталы (слева направо) — дома 1520 г. на Староместской площади в Праге, дома у двух медвежат в Праге, отеля Татра в Оломоуце, XVI в.

освещавшее сени (как в крестьянских жилых домах), что можно видеть в портале дома у двух золотых медвежат в Праге, в Старом городе (рис. 8).

9. Литомышль. Дом у рыцарей, 1530—1548 гг. Мастер Блажек

При наличии лоджии в нижнем этаже жилого дома декоративное убранство сосредоточивалось на втором этаже. В построенном в 1530—1548 гг. доме у рыцарей в Литомышле его автор, мастер **Блажек,** украсил окна второго этажа каннелированными пилястрами, поддерживающими антаблемент с геральдическими фигурами зверей над ним, а в нишах между окнами поместил изваяния рыцарей (рис. 9). Чаще такие украшения выполнялись не в каменной резьбе, как здесь, а в технике сграффито, получившей с середины XVI в. широкое распространение в чешской архитектуре. Иногда выполненные в этой технике изображения заключались в рельефные рамки архитектурных членений, что можно видеть на фасаде дома 1555 г. в Тельче (см. рис. 6), где выполненные в технике сграффито орнаменты и изображения расчленены на отдельные композиции пилястрами второго этажа, венчающим карнизом и пилястрами и поясками фронтона.

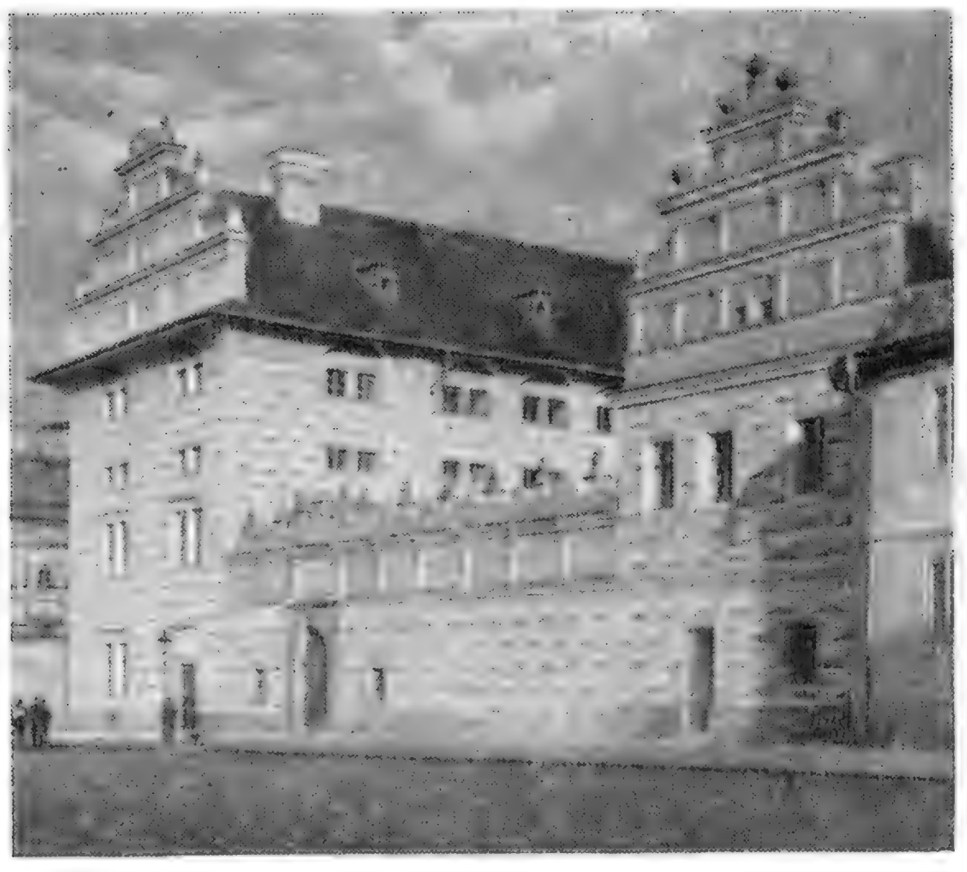
Чаще сграффитовая роспись покрывала совершенно гладкие нерасчлененные фасады, причем в этой технике выполнялись брильянтовый руст, растительный орнамент и сюжетные изображения.

Декоративное убранство щипцов и аттиков, порталы и сграффитовая роспись фасадов являются тем новым, что внес XVI век в архитектуру чешского городского жилого дома. Такие постройки, как дом рода Мыдларж в городе Хрудим, 1573—1577 гг. (рис. 10), с его навеянными архитектурой дворцовых и замковых дворов

двухэтажными лоджиями-аркадами, занимающими всю ширину второго и третьего этажей и опирающимися на каменные консоли, были исключением. Обычно композиция жилого дома и в XVI в. повторяла типы, сложившиеся еще в позднеготическую эпоху, как и основные конструктивные элементы жилых зданий — цилиндрические и крестовые своды первых этажей, деревянные потолки следующих этажей, опирающиеся на открытые балки, прямоугольные оконные проемы, иногда разделенные каменным столбиком на две части или даже пересеченные крест-накрест каменным переплетом. Прежней оставалась и композиция фасадов, не подчинявшаяся каким-либо каноническим правилам, но правдиво отражавшая планировку здания. Это относится и к домам дворцового типа, как упоминавшиеся уже пражские дворцы Лобковица и панов из Градца, несмотря на то, что они были построены итальянскими архитекторами, — первый **Августином Галлом из Масании,** а второй — **Андреа Авостали́сом де Сала.** Дворец Лобковица — трехэтажный, Г-образный в плане. Расположение окон подчинено планировке здания, и на торцовом фасаде главного корпуса они не подчинены вертикальным членениям щипца, но сдвинуты по направлению к воротам. Также сдвинуты по направлению ко внутреннему углу и парные окна дворового фасада протяженной части здания. Размеры окон меняются по высоте в зависимости от характера освещаемых ими помещений. Внизу находятся обычные парные окна; на втором этаже, с его более высокими залами, перекрытыми деревянными кессонированными и расписанными потолками, добавлены маленькие оконца второго света; наконец, низкие помещения третьего этажа освещаются малыми парными окнами в люнетах карниза (рис. 11).

Высокие щипцы не имеют ничего общего с итальянской архитектурой, и обработка окон дворца в виде прямоугольной профилированной рамки больше напоминает о чешской поздней готике, хотя Ренессанс и добавил сюда узенькие фриз и карниз, венчающие наличник. Только обработка стен дворца изображенным в технике сграффито брильянтовым рустом напоминает реальный руст некоторых дворцов Феррары и Болоньи. Дворец Лобковица свидетельствует, что городские дворцы чешской аристократии XVI в., даже возводив-

10. Хрудим. Дом, 1573—1577 гг.

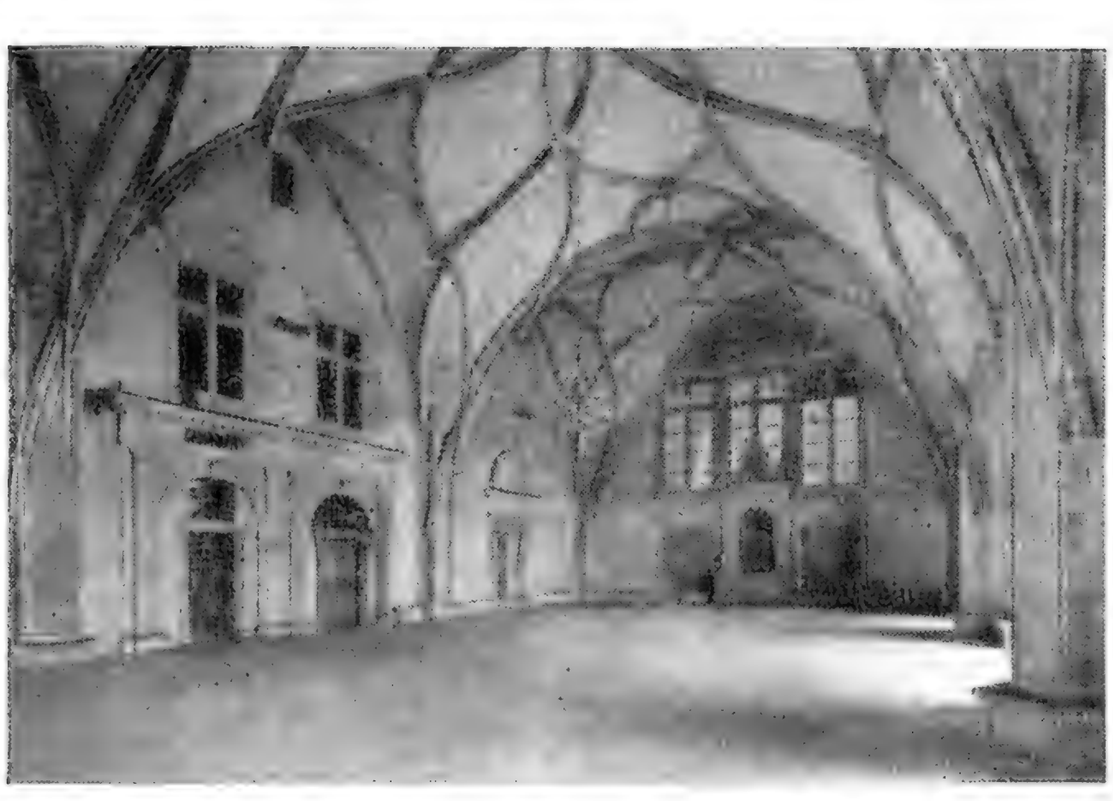


11. Прага. Дворец Лобковица (Шварценберга), 1545—1563 гг. Августин Галл

шиеся иностранными архитекторами, сохранили национальный характер и отличались от современных им жилых домов зажиточных горожан большими размерами и составом помещений.

Дворцы и замки. Королевские дворцы имеют особое значение для истории чешской архитектуры XV — XVI вв., несмотря на сравнительно малый объем строительства. Лишь в самом конце XV в. пражский королевский дворец перестраивался и расширялся, а в XVI в., при Габсбургах, строились сравнительно небольшие летние дворцы, городские или загородные. Тем не менее эти постройки, возводившиеся, как правило, итальянскими архитекторами, важны как первые для Чехии примеры архитектуры итальянского Возрождения, давшие возможность местным мастерам познакомиться с новыми для них типами зданий и архитектурными формами.

В пражском королевском дворце при короле Владиславе II выдающийся чешский архитектор **Бенедикт (Бенеш) Рейт из Пистова** (1451—1534 гг.) пристроил обширный (15×68 *м*) тронный Владиславов зал, покрытый шестью крестовыми сводами, расчлененными нервюрами. Эти нервюры изгибаются на поверхности сводов по прихотливым кривым и образуют на каждом своде подобие шестилепесткового цветка с такой же сердцевиной. Если в сетчатых сводах пражских построек Петера Парлера расположение нервюр диктовалось и конструктивными и художественными соображениями, то в своде Владиславова зала криволинейные нервюры украшают свод, не принимая участия в его работе, но делают его целостным (рис. 12).



12. Прага-град. Королевский дворец: *1* — Владиславов зал, 1486—1502 гг. Б. Рейт

Большие прямоугольные разделенные столбиком окна зала являются по существу позднеготическими, но снаружи Рейт придал столбику, разделяющему окно, вид колонки с базой и капителью, сделал по сторонам такие же пилястры и увенчал их трехчастным антаблементом.

Одновременно с окончанием Владиславова зала, строившегося с 1486 по 1502 г., Рейт пристроил к нему парадную «рыцарскую лестницу», где нервюры свода не только криволинейны, но и разорваны на части, связанные между собой подобием врубок, что еще более подчеркивает их декоративный смысл. Таковы же нервюры свода зала заседаний сейма в пражском королевском дворце, построенном в 1559 — 1563 гг. архитектором **Бонифацием Вольмут.** Но портал «рыцарской лестницы» имеет такой же ренессансный характер, как и портал зала в Людовиковом крыле дворца, фасад которого говорит о сознательном заимствовании не только деталей, но и архитектонической системы итальянского Возрождения, что свойственно последним годам деятельности Рейта.

Источником ренессансных заимствований для чешской архитектуры времени Ягеллонов была, вероятно, Венгрия, где при короле Матиасе Корвине уже работали итальянские и далматинские архитекторы. При Габсбургах иностранные, главным образом итальянские, архитекторы построили несколько дворцов. Наиболее значительным из них был летний дворец короля Фердинанда I — Бельведер, построенный в новом королевском саду, разбитом неподалеку от пражского Града, за Оленьим валом, в 1538 — 1563 гг., возможно, архитектором **Джованни Спацио** при участии скульптора **Паоло делла Стелла.**

Расположенный на высокой террасе, двухэтажный, прямоугольный в плане дворец окружен аркадой на ионических колоннах. Колонны поставлены на пьедесталах, вкомпонованных в парапет террасы, а сверх аркады видны стены второго этажа (построенного после пожара 1541 г.) с чередующимися окнами и нишами, покрытого высокой, криволинейного очертания крышей (рис. 13).

13. Прага. Летний дворец, 1538—1563 гг. Д. Спацио, П. Стелла, Б. Вольмут

Легкость и изящество пражского Бельведера соответствуют его назначению и местоположению среди сада с главной аллеей, замыкающейся одним из длинных фасадов дворца, перед которым в 1571 г. чешский мастер-литейщик **Томас Ярош** соорудил изящный «поющий» фонтан. Сад — создание итальянского архитектора Джованни Спацио и художника-садовода **Франческо** — сначала был невелик, и его партер симметрично членился главной и боковыми аллеями и замыкался стеной с нишами. Позднее сад был расширен немецкими и голландскими художниками: главная аллея была продлена на запад при помощи пергол, а пересечения аллей и дорожек подчеркивались статуями или водоемами.

Изменения, происшедшие к этому времени в итальянской архитектуре, сказались на облике зала для игры в мяч в королевском парке (рис. 14), законченном в 1568 г., возможно, архитекторами Б. Вольмут и А. Авосталисом де Сала, — длинной и узкой одноэтажной лоджии с шестью арочными проемами. Главный и боковые фасады расчленены ионическими полуколоннами, поддерживающими раскреповки, венчающего здание антаблемента. Такое сочетание арочных проемов с ордером, массивность полуколонн, раскрепованный антаблемент и его выпуклый фриз делают эту постройку близкой к работам Палладио. Но богатая роспись главного фасада, выполненная в технике сграффито, наделяла и это здание известным своеобразием.

Последней значительной дворцовой постройкой XVI в., возведенной в Чехии Габсбургами, был королевский охотничий замок «Звезда» возле Праги (1555—1556 гг.), в постройке которого принимали участие архитекторы **Джованни дель Памбио, Джованни Лукеза, Бонифаций Вольмут и Ганс Тироль** (рис. 15). Здание имеет в плане форму шестиконечной звезды с невысоким купольным залом в центре и лестницей и пятью меньшими ромбическими в плане залами в ее концах. Фасады этого двухэтажного здания не имеют декоративной обработки, а внутри тонко

14. Прага. Зал для игры в мяч, 1563—1568 гг. Б. Вольмут, А. А. Авосталис

выполненная штуковая декорация — самый ранний для чешской архитектуры пример такого убранства — покрывает кессонированные своды его помещений.

С начала XVI в. замки постепенно превращались из крепостей в загородные дворцы. Представители чешской аристократии стремились подражать королю и его двору в архитектуре своих замков, нередко приглашая для работы придворных итальянских архитекторов, но все же пражские королевские постройки XVI в. не нашли непосредственных подражаний среди чешских замков того времени.

В большинстве случаев замки не строились вновь, но перестраивались и расширялись, и архитектура старых частей не могла быть вполне изменена новыми пристройками, а новые пристройки иногда увязывались старыми частями в одно архитектурное целое. Иногда представители чешской знати отдавали предпочтение привычным для них формам чешской архитектуры, и отдельные итальянские архитекторы, работая в Чехии, старались сделать свои произведения более соответствующими общему характеру чешской архитектуры.

В более ранних замках рассматриваемого периода, каков замок Крживолат, перестроенный в 1493 — 1502 гг., готика господствовала в полной мере. То же относится и к замку Пернштейн, перестраивавшемуся после пожара 1457 г., где даже в перестроенной в XVI в. средней, жилой части, с ее крупными разделенными каменными переплетами прямоугольными окнами, сохранялись машикули и боевые эркеры. Оборонительный характер меньше чувствуется в замке Блатна, жилая часть которого была построена в начале XVI в., возможно, Бенедиктом Рейтом. Большие прямоугольные окна, разделенные каменными переплетами, обрамляемые профилированной рамкой с подоконником и карнизом, освещают все три этажа здания, объединенные треугольными в плане эркерами.

Дворы с аркадами, впервые примененные в Чехии в королевском замке в Брандысе на Эльбе (1550 г.), стали в это время почти обязательной частью чешских замков, как новых, так и перестраиваемых. Из перестроенных замков интересен Йиндржихув Градец, заложенный в начале XIII в. и сохранивший снаружи свой крепостной облик. Но внутри он был перестроен в 1559 — 1590 гг. итальянскими архитекторами **Андреа Авосталисом, Бальдассаре Майо де Вомио, Джованни Марио Факони и Антонио Комета.** Они построили

15. Прага. Охотничий замок «Звезда», 1555—1556 гг. Д. Памбио, Д. Лукеза, Б. Вольмут, Г. Тироль

новый жилой корпус, трехэтажную галерею с арками на колоннах (рис. 16) расположили против него, а в углу, возле нового корпуса, сделали меньшую галерею с арками внизу и легкой восьмипролетной колоннадой с горизонтальным антаблементом наверху.

Для новых чешских замков XVI в. типичен прямоугольный план с расположением всех помещений вокруг центрального двора. Жилая часть замка стала больше, чем раньше, и располагалась на двух или трех сторонах двора. Четвертую сторону образовывала толстая стена. Обязательной стала двух-трехэтажная галерея — аркада на одной, а иногда и на двух или трех сторонах двора. Большие прямоугольные окна располагались преимущественно в верхних этажах замка, все же придавая ему более дворцовый, чем крепостной вид. Эта схема композиции свойственна большинству новых чешских замков рассматриваемого времени независимо от национальности архитекторов и требований владельцев.

Таков замок Нелагозевес, построенный в 1559 — 1614 гг. (рис. 17). Хотя его основатель Флориан Гриспек пытался сделать замок похожим на французские, это сказалось лишь в появлении на четырех углах замка выступов, подобных крепостным бастионам, да в небольшой степени в трактовке ордера дворовой аркады. Указанная выше, типичная для чешских замков XVI в., схема композиции подчинила себе планировку этого замка.

Та же схема положена и в основу плана замка в Литомышле, построенного в 1568 — 1579 гг. итальянским архитектором **Д. Авосталисом** (рис. 18). Наиболее итальянскими по своему характеру являются трехэтажные галереи-аркады по трем сторонам двора и лоджия на верхнем этаже главного фасада; новой для чешских замков была акцентировка центра главного фасада порталом. Но типичны для чешской архитектуры: план замка, сложные по силуэту аттики и щипцы и роспись фасадов в технике сграффито — главного фасада в руст, а дворового — сложными сюжетными композициями.

Сады провинциальных дворянских замков обычно имели в XVI в. регулярную планировку, они располагались с боков или позади замка и сохраняли еще наряду с декоративными деревьями фруктовые деревья и виноградники.

16. Йиндржихув Градец. Замок: *1* — двор, перестроен в 1560—1590 гг. А. Авосталис, А. Комета, Д. Факони; *2* — большая аркада двора, 1582—1590 гг. А. Мелани

Летние дворцы чешской аристократии в XVI в. редко окружались садами, однако примером такого сооружения был дворец

17. Нелагозевес. Замок, 1558—1593 гг.

18. Литомышль. Замок, 1568—1573 гг. Д. Авосталис

в Кратохвиле (область Ческе Будейовице), построенный в 1582—1589 гг. архитектором Майо де Вомио на прямоугольном островке пруда в регулярном парке. Примером садового павильона XVI в. является ротонда в саду возле замка Йиндржихув Градец, построенная в 1592—1597 гг. архитектором Д. М. Факони, — круглое, покрытое куполом здание с примыкающими к нему галереями. Высокая коническая черепичная крыша с фонариком и слуховыми окнами придает этой постройке своеобразный чешский характер (рис. 19).

XVI век внес некоторые изменения и в интерьеры чешских замков, где свойственные предшествующему столетию деревянные потолки на открытых балках превратились в кессонированные потолки с резьбой и росписью (зал замка в Частоловице, в области Градца Кралова, построенного около 1600 г., рис. 20), а сводчатые покрытия украшались штуковой декорацией, выполнявшейся иногда с большим мастерством, о чем свидетельствует убранство одного из залов замка в Бучовице, построенного в 1566—1587 гг. архитекторами **Феррабоско из Лугано и Петром Габри из Брно** (рис. 21).

Общественные здания. В XV и XVI вв. в Чехии не было создано новых типов общественных зданий, но были внесены некоторые изменения в архитектуру ратуш, школ и рынков. Несколько ратуш, начатых постройкой ранее, были закончены лишь во второй половине XV в. и целиком еще относятся к готике (Старогородская ратуша в Праге, ратуша в Таборе). В нижнем этаже Литомержицкой ратуши (около 1550 г.) еще сохранилась лоджия со стрельчатыми арками, но она уже не имела высокой угловой башни, уступившей место маленькой башенке, увенчивающей середину главного фасада (рис. 22). В других ратушах, име-

19 Йиндржихув Градец. Ротонда в парке замка, 1592—1597 гг. Д. Факони

20. Частоловице. Замок. Главный зал, 1600 г.

ющих такие же щипцы и аттики, как р а туши в П л ь з е н е (1555 — 1559 гг., архитектор Дж. Спацио) или в Ш т р и б р о (1543 — 1549 гг.), башни возводились не в плоскости фасада, а над кровлей здания (рис. 23).

Такие надстройки были нужны для того, чтобы подчеркнуть разницу между ратушей и жилым домом. При всем различии между этими типами зданий форма окон в ратушах — прямоугольных, разделенных на двое и обработанных профилированной рамкой с карнизом — повторяет форму окон городских жилых домов XVI в. Так же точно напоминают о жилой архитектуре и порталы ратуш XVI в. (например, порталы ратуш в Пльзене, Штрибро и Прахатицах, 1570 — 1571 гг.) или аттики и щипцы, расчлененные пилястрами и антаблементами и украшенные волютами и фиалами.

Наконец, широко применялась в обработке фасадов чешских ратуш XVI в. и сграффитовая роспись фасадов (р а т у ш и н а Г р а д ч а н е в П р а г е, Пльзене, Штрибро, П р а х а т и ц а х и М л а д а Б о л е с л а в е, 1554 — 1559 гг., рис. 24). Лоджии-аркады чешских замков XVI в. также нашли некоторое отражение в крыльцах ратуш с поддерживаемыми колоннами сводами и арками над верхней площадкой, и в таких зданиях, как рынки, которые вместо прежних галерей с толстыми столбами и стрельчатыми арками окружались галереями с полуциркульными арками, опирающимися на капители тосканских колонн (рынок «Унгельт» в Праге).

21. Бучовице. Замок. Убранство свода, 1580 г.

Культовая архитектура. Наиболее значительными в области культовой архитектуры были работы по продолжению постройки крупных соборов XIV в. в Праге и в Кутной Горе, в которых в конце XV — начале XVI в. принимали участие такие крупнейшие чешские архитекторы, как Матвей Рейзек и Бенедикт Рейт. Они естественным образом придерживались стиля Парлера, внося новые черты лишь в той степени, в какой это не нарушало гармонии целого. Так, М. Рейзек совместно с мастером Ганушем закончил в 1499 г. звездчатые своды алтаря собора в Кутной Горе, развивая принципы сетчатых сводов Парлера, а главный неф этого собора в 1540 — 1547 гг. получил лепестковые своды, типичные для манеры Рейта. Лепестковые своды Рейт применил в построенной им в начале XVI в. трехнефной зальной церкви в Лоунах. Наконец, в начале XVI в. в некоторых храмах южной Чехии (в Собеславе, 1499—1501 гг., в Бехине, 1500 г., в Бельчице, 1515 г.) появляются лишенные нервюр ячеистые своды, аналогичные «алмазным» сводам некоторых позднеготических построек Польши и Литвы.

В XVI в. в Чехии в архитектуре церквей наряду с новым типом квадратных в плане помещений, какими пользовалась община чешских братьев, применялись и зальная церковь, и базилика со столбами, а также стрельчатые арки, наружные контрфорсы и окна с каменными профилированными переплетами.

22. Литомержище. Ратуша, 1550 г.

23. Штрибро. Ратуша, 1543—1549 гг.

Это сочеталось с новым декоративным убранством, что можно видеть не только в построенной в 1549 — 1554 гг. итальянским архитектором **М. Боргорелли** церкви общины чешских братьев в Млада Болеславе (рис. 25), но и в первом иезуитском храме Спасителя в Праге (1578 — 1583 гг.). Лишь позднее он получил ренессансный западный фасад с тремя порталами (закончен в 1601 г).

В перестроенной в середине XVI в. городской церкви в Таборе над готическими стенами с контрфорсами и стрельчатыми окнами ренессансные щипцы были возведены не только над торцовыми, но и над боковыми фасадами (рис. 26).

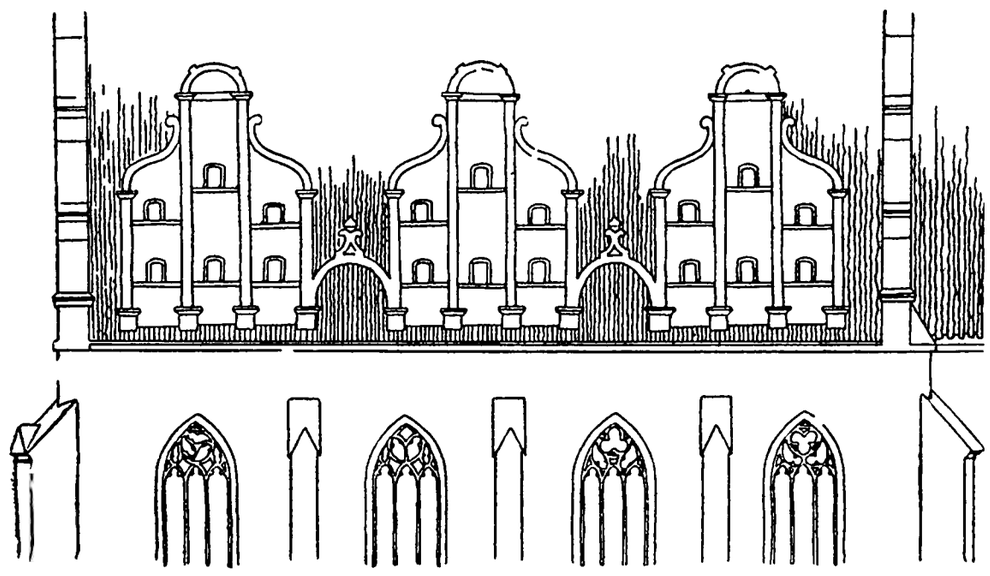
В XV — XVI вв. сложился национальный чешский вариант архитектуры Возрождения. Первые элементы его появились еще в XV в. в поздней готике, когда в чешском городском жилом доме и замке-дворце появились ясность и простота композиции, большие окна, живописность фасадов, отвечающие мировоззрению чехов, выработанному в годы гуситских войн — борьбы чешского народа за социальную справедливость, национальную независимость и духовную свободу.

Формы архитектуры Возрождения появились в Чехии в первой половине XVI в. в постройках итальянских архитекторов, отразивших этапы развития итальянской архитектуры от раннего тосканского Возрождения (летний дворец) до Палладио (зал для игры в мяч) и маньеризма конца столетия. Но те же архитекторы, работая для чешских дворян и горожан, считались со сложившимися уже в чешской архитектуре приемами композиции зданий. Они внесли в чешскую архитектуру новые черты, но эти черты — ордер, аркады-лоджии, сграффито на фасадах — были тем, что

24. Млада Болеслав. Ратуша, 1554—1559 гг. Башня, 1771 г.

25. Млада Болеслав. Церковь общины чешских братьев, 1544—1554 гг. М. Боргорелли. Свод

помогало чешской архитектуре развиваться по тому пути, на который она вступила в XV в., усиливало появившиеся в ней тогда новые особенности и наиболее органично сливалось с ними, создавая специфический характер чешского Возрождения.



26. Табор. Церковь, середина XVI в.

Итальянские (а в северных областях страны с 1570-х гг. и североевропейские) формы подчинялись композиции зданий, соответствовавшей бытовому укладу различных слоев чешского общества того времени и имевшей глубокие корни в предшествующем развитии чешской архитектуры. Этим объясняются и национальные особенности архитектуры XVI в., и ее родство с архитектурой соседних западнославянских стран, Словакии и Польши.

2. АРХИТЕКТУРА СЛОВАКИИ

В XV в. Словакия играла видную роль в экономической жизни Средней Европы, и особенно Венгрии, в состав которой она входила. В 1350 — 1450 гг. на долю Венгрии со Словакией приходилось около 42% мировой добычи золота и 30% добычи серебра. О значении Словакии говорит и то, что из 39 венгерских королевских городов 24 было словацких.

Развитию промышленности, ремесел и торговли отвечали рост городов и их патрициата, усиление классовых противоречий и зарождение гуманистических тенденций, усиливавшихся шедшей из Чехии гуситской идеологией. В Спиши значение словацкого населения возросло, когда она принадлежала Польше (1417 — 1772 гг.). Вторая половина XV в. была для Словакии временем усиления в ее культуре черт гуманизма, повышения интереса к наукам, создания школ и основания университета в Братиславе. Но в XVI в. развитие Словакии замедлилось как из-за открытия Америки с ее богатыми месторождениями металлов, так и из-за вторжения турок в Венгрию и Южную Словакию. Усиление эксплуатации крестьян и горняков привело к восстаниям 1514 и 1525 — 1526 гг. и ослабило Венгрию, частично захваченную турками и Австрией. Замедленное в силу этого развитие экономики сказалось и в медленном формировании словацкой буржуазии и ее идеологии. В архитектуре это привело к длительному сохранению готических традиций, а позже — к слиянию готических и ренессансных принципов.

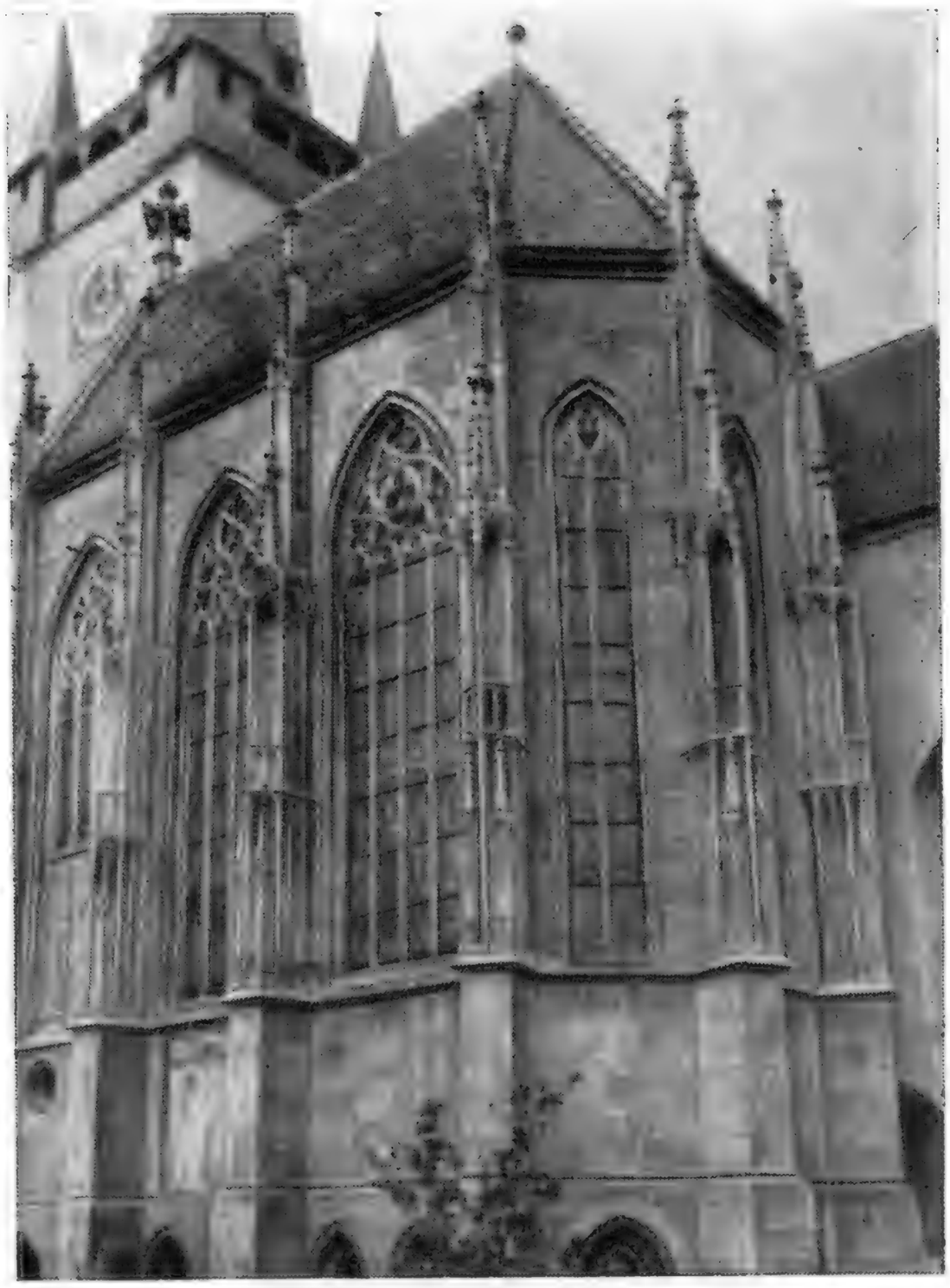
В XV в. готика продолжала господствовать в Словакии. Ее города развивались в рамках старых планировочных схем, а городские крепости как и замки феодалов перестраивались и расширялись на ста-

рой основе. То же относится и к культовому зодчеству. На рубеже XIV и XV вв. была перестроена в зальную церковь трехнефная базилика монастыря Гронски Святы Бенадик. К середине века сложился тип сельской двухнефной церкви (в Вельке, Врбове, Любице и др.). Часть их перестроена в XV в. из однонефных романских церквей в двухнефные, похожие на монастырские трапезные или залы капитулов.

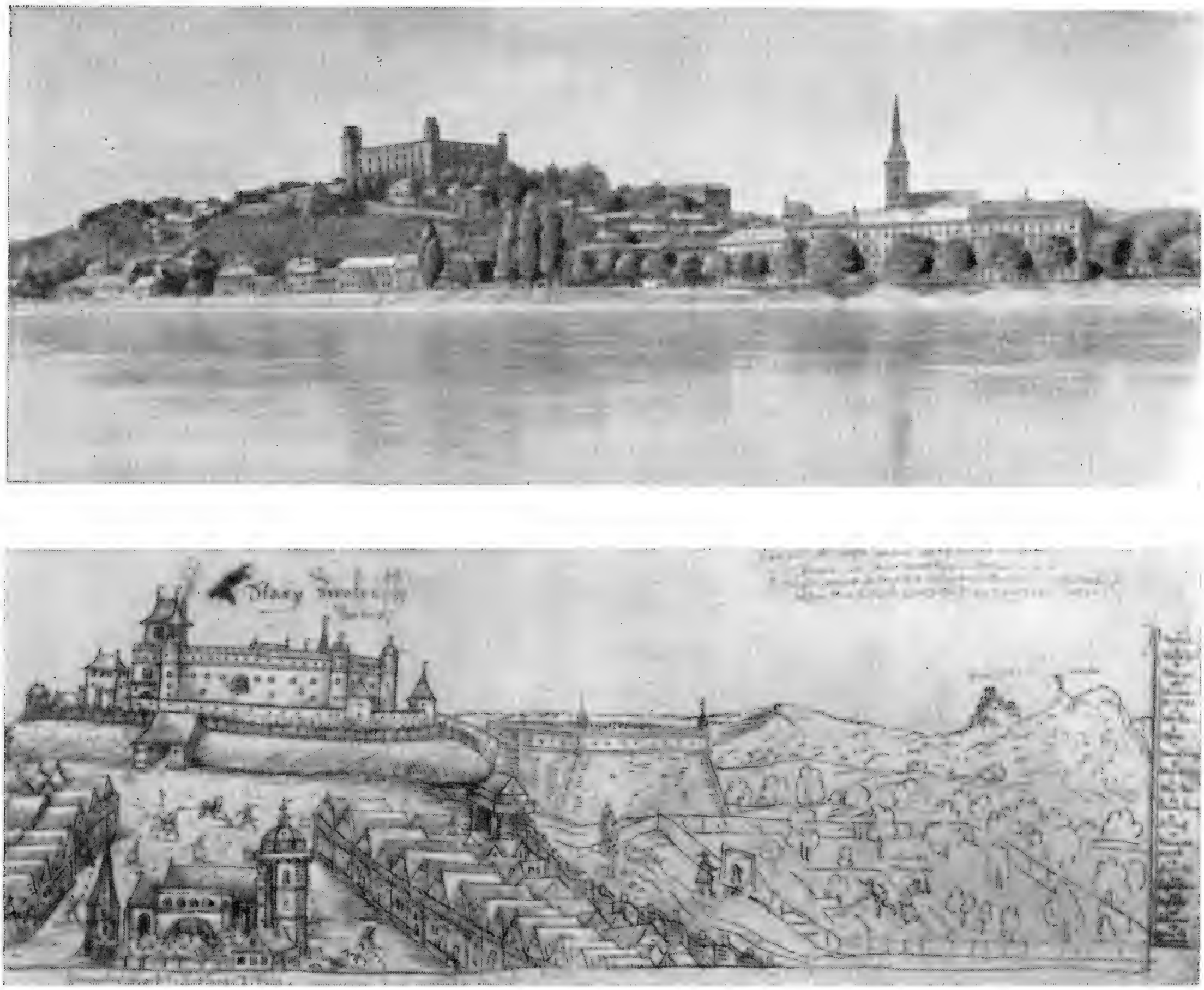
С 1378 по 1440 г. строился собор в Кошице (рис. 1). Позднее он подвергался переделкам; исказила его и реставрация конца XIX в. Это — трехнефная укороченная базилика с нефами равной ширины, звездчатыми сводами и алтарем с радиальными капеллами. Трансепт одинаковой ширины и высоты со средним нефом завершается, как и тот, фронтоном. Внутреннее и внешнее убранство собора и его башни принадлежат уже XV в. Во второй половине XV в., в 1473—1488 гг., была построена капелла Запольских в Спишском Штвртке, состоящая из усыпальницы и расположенной над нею капеллы. В ее стройных пропорциях, в тонкости деталей, в убранстве стрельчатых окон еще раз возродилась вся красота готической архитектуры (рис. 2). В деталях видна связь с венской готикой. По ее образцу построена другая капелла того же семейства в Спишской Капитуле (1480 г.), бóльшая по размерам, но менее изящная, чем ее прототип.

Борьба нарождающейся буржуазной идеологии против средневековой схоластики и самой католической церкви и борьба народных масс против феодализма вылились в Словакии в реформацию, подготовленную уже в XV в. гуситами и нашедшую отклик среди крестьян, горожан и дворян. Габсбургскому централизму идеологически служила католическая контрреформация. Эти тенденции в дальнейшем выразятся

1. Кошице. Собор, первая половина XV в.



2. Спишски Штврток. Капелла Запольских, 1473 г.



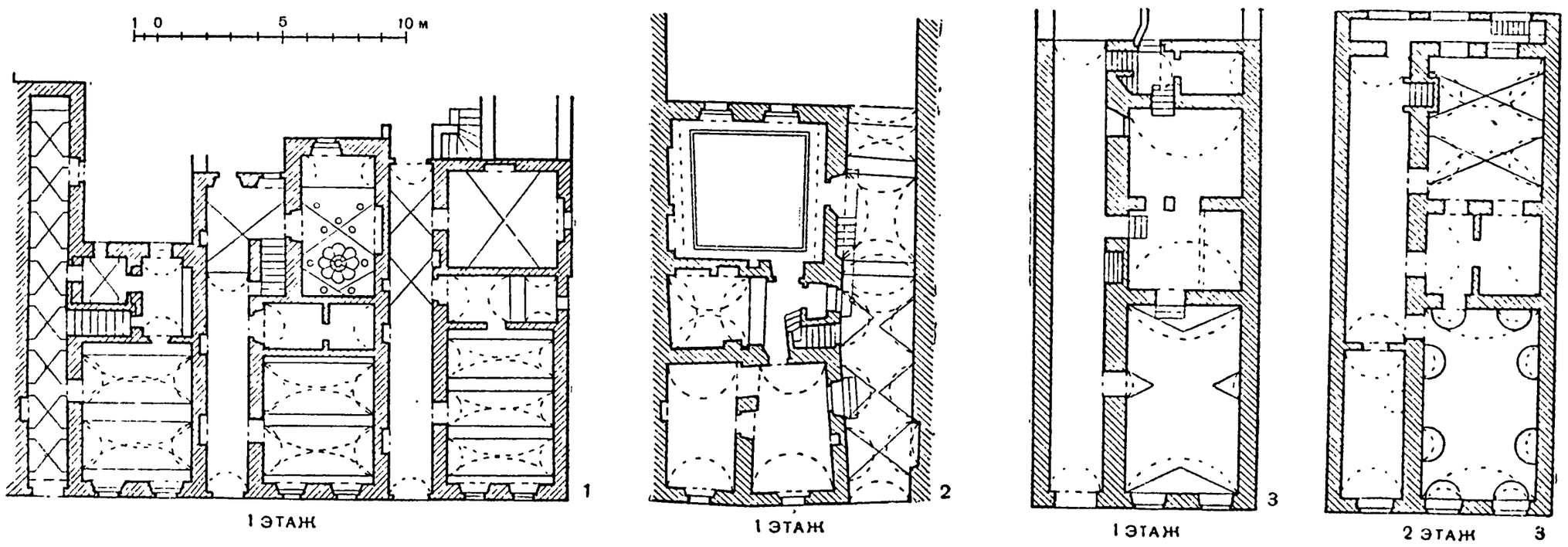
3. Братислава. Вид на город и замок; Зволен. Вид города в 1596 г., гравюра Вилленберга

в Словакии в противоречии между архитектурой Ренессанса и барокко.

Появление архитектуры Возрождения в Словакии предвещают в XV в. все усиливающиеся реалистические черты в позднеготической архитектуре. Преувеличения и мистическая мрачность раннеготических храмов уступают место равномерному освещению зальных построек, а готические архитектурные формы и детали постепенно превратились в декоративные элементы на гладкой поверхности сводов.

С начала XVI в. и до конца первой четверти XVII в. архитектура Возрождения господствовала в Словакии и достигла своего апогея. Со второй четверти до конца XVII в. она, все больше переплетаясь с элементами барокко, постепенно приходит в упадок.

Города и жилые дома. Города в Словакии в рассматриваемую эпоху развивались по средневековым планам: их архитектурный образ менялся в XVI в. постепенно. По-прежнему в общем виде городов господствовали замок и собор (рис. 3), но вместо деревянных строили кирпичные и каменные дома, более соответствующие дифференциации ремесел, торговли и требованиям комфорта. Во многих городах строили ратуши, колокольни, школы, рынки, обра-



4. Планы городских жилых домов: *1*, *3* — одноэтажные и двухэтажные дома в Банской Быстрице; *2* — в Попраде

зовывавшие застройку центральной площади, а также промышленные здания и каменные крепости. В городах, где население занималось и сельским хозяйством, еще в конце XVI в. преобладали деревянные дома. Так, на гравюре Я. Вилленберга (1596 г.), изображающей город Зволен, видны деревянные жилые дома и находящиеся на площади храм с колокольней, ратуша, школа и замок (см. рис. 3).

Дома горожан сохраняли черты традиционного крестьянского трехчастного дома (впереди большая комната, посредине сени, часто с кухней и открытым очагом, и вторая комната сзади) с тем только отличием, что вместо незастроенного въезда во двор у домов горожан был крытый въезд («мазгауз») и коридор (рис. 4), а вместо застройки рядом домов, прерванным въездами — сплошная застройка (рис. 5). Такие дома сохранились в Банской Быстрице, Кежмарке, Врбове, Матейовце и т. д.

В первом этаже простых двухэтажных домов расположены жилые помещения, а во втором — амбары, склады или также жилые помещения. Гонтовые крыши домов горожан часто имели щипцы, типичные для народной архитектуры. Дома, более богатые по архитектурному облику, строили на площадях и главных улицах патриции, а также дворяне.

Дома горожан эпохи Возрождения были удобнее готических, их планы более ясными. В основном строили трехчастные дома из

5. Рускиновце. Дома ремесленников; Банска Штявница. Сени жилого дома, XVI в.

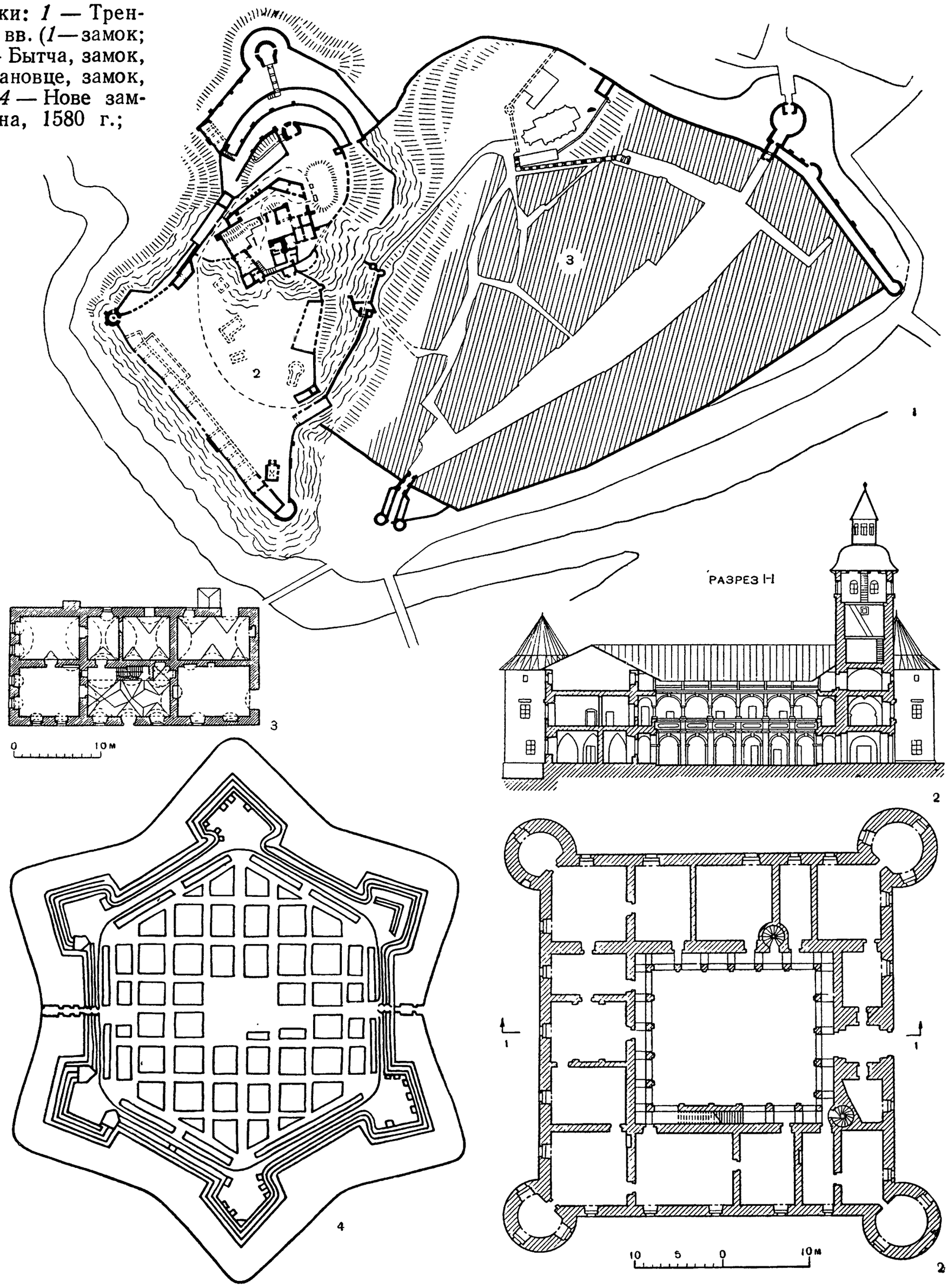
камня или кирпича на узких и длинных участках. В глубине строили хозяйственные и производственные помещения и флигеля для служащих, учеников и подмастерьев. В домах были обширные сени, где ремесленники и торговцы продавали свой товар. Жилые помещения и сени имели своды или деревянные потолки с резными балками (см. рис. 5). Новым элементом были арочные галереи на консолях у дворовых флигелей домов (рис. 6).

На фасадах, часто украшенных росписью в технике сграффито, пластическим архитектурным акцентом были порталы и эркеры. Довольно часто фасады заканчивались аттиком, закрывавшим скатную крышу дома.

Городские укрепления и замки. Города Южной и Средней Словакии в период турецких войн быстро совершенствовали систему укреплений, устаревшую с точки зре-

6. Левоча. Двор жилого дома, XVII в.; Прешов. Жилые дома, XVI—XVII вв.

7. Города и замки: *1* — Тренчин, XIII—XVII вв. (*1* — замок; *2*, *3* — город); *2* — Бытча, замок, 1571 г.; *3* — Бетлановце, замок, 1564—1568 гг.; *4* — Нове замки, схема плана, 1580 г.;



ния развития артиллерии. В Братиславе в 1528 г. разрушили две церкви перед городскими стенами и из этого материала построили крепость. К 1561 г. крепость перестроили в стиле Возрождения. В Банской Штявнице позднеготическую церковь замка перестроили в укрепленную городскую цитадель (1546—1556 гг.); выстроили новые ворота и Новый Замок (1564—1571 гг.) в качестве форпоста в системе защиты города (рис. 8).

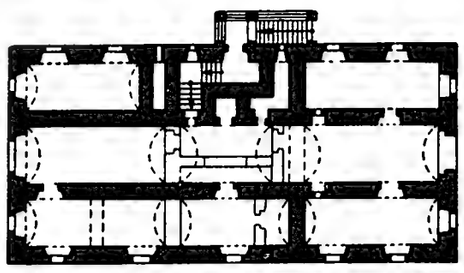
В Спишской крепости, Девине, Тренчине

8. Банска Штявница. Новый замок, 1564—1571 гг. (слева). Бетлановце. Замок, 1564—1568 гг.

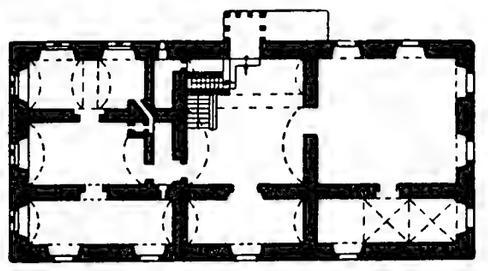
(рис. 7) появились обширные вынесенные вперед укрепления, препятствовавшие артиллерии приближаться к крепости. И в крепостях появились ренессансные аттики, подобные аттикам жилых домов. Укрепленный город Нове Замки (1580 г.) наряду с Карловацем в Хорватии (1579 г.) был первым известным примером осуществленного идеального ренессансного города. Нове Замки, возникший за 13 лет до постройки Скамоцци Пальма Нуова (1593 г.) и за сто лет до постройки Саарлолуи (1684 г.), имел в плане вид правильного шестиугольника с выдвинутыми вперед бастионами, с правильной уличной сетью и продолговатой площадью в центре (рис. 7).

В связи с изменением военной техники и появлением крупных армий замки почти совсем потеряли свое значение крепостей. Замки являются теперь скорее дворцами и строятся уже не на неприступных скалах, а на равнине среди владений их собственников. Замок в Бетлановце (1564—1568 гг.), более ранний и простой, имеет в основе дом горожанина (рис. 7 и 8). Некоторые замки имеют угловые бастионы (Стражки, 1570—1590 гг., Дивьяки и др.) или арочные дворы (Топольчанки, Радвань и др.). Наиболее выдающимся является замок семьи Турзо в Бытче (1571—1604 гг., архитектор **Килиан де Медиолано**). В плане помещения замка образуют правильный четырехугольник со двором внутри, куда ведут ворота с высокой квадратной в плане башней. По углам стоят круглые башни, а двор окружен аркадами. Арочные переходы замка, главный портал и фасады соседнего так называемого свадебного дворца богато украшены сграффито.

9. Бардейов. Ратуша, 1505—1508 гг., мастер Алексей и Ян из Прешова

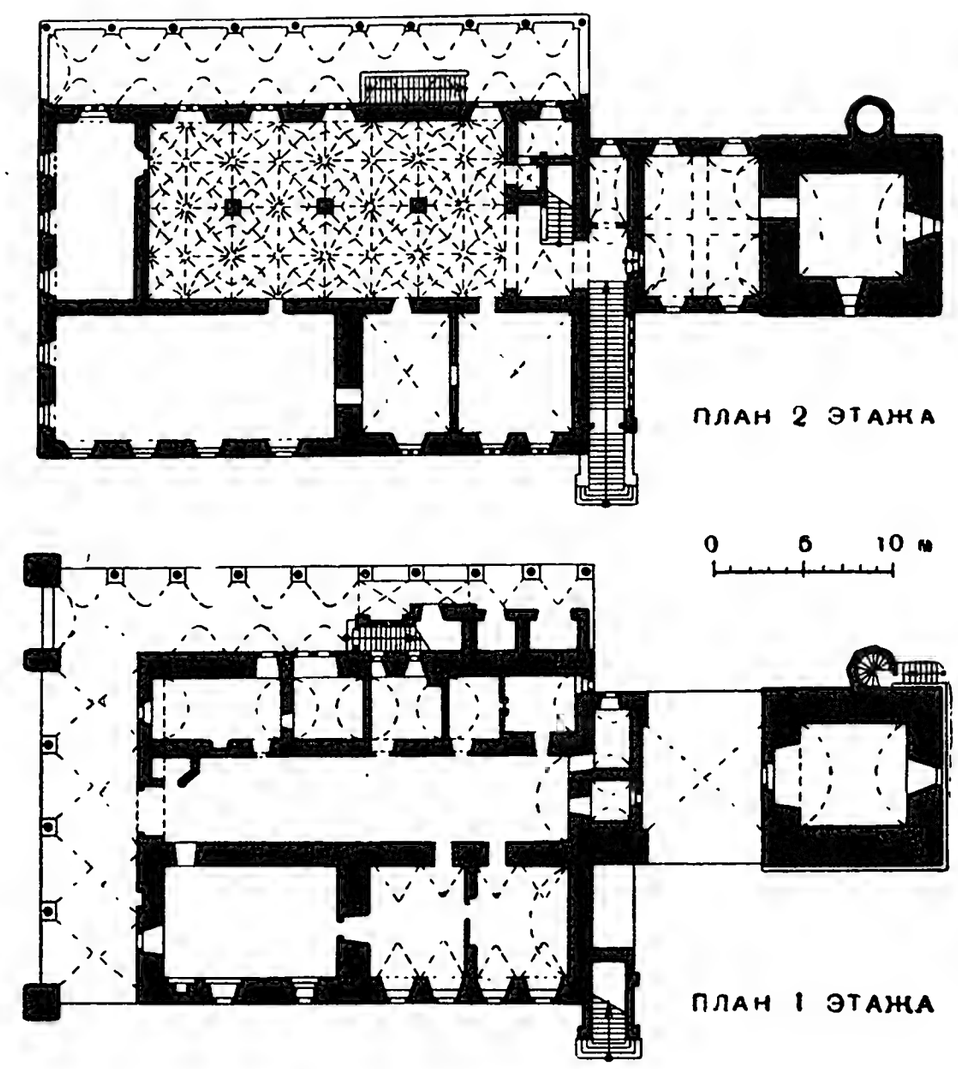


ПЛАН 1 ЭТАЖА



ПЛАН 2 ЭТАЖА

Общественные здания. Первыми датированными постройками общественного назначения с явными чертами архитектуры Возрождения были в Словакии ратуши. Ратуша в Бардейове (1505—1508 гг., мастер **Алексей;** рис. 9) планом особенно второго главного этажа с сенями, разделяющими группы помещений, еще напоминает трехчастный жилой дом. Это и высокие щипцы над торцовыми стенами придают ей еще готический характер, но она имеет ренессансные окна, порталы и часовню-эркер. Типично ренессансной является ратуша в Банской Быстрице (1510 г.) с крытой арочной лоджией на втором этаже. Ратуша в Левоче, 1550 — 1615 гг., также имеет на обоих эта-



10. Левоча. Ратуша, 1550—1615 гг.

11. Братислава. Старая ратуша, 1575—1581 гг. Двор

12. Банска Штявница. Насосная установка (из книги Агриколы, 1566 г.)

жах главного фасада арочные лоджии (рис. 10). План ее второго этажа, начатого постройкой в 1599 г., показывает, что к концу XVI в. планировка зданий ратуш приобрела более законченный характер выделением большого зала с готическим сводом, опирающимся на три столба. Старая Братиславская ратуша строилась постепенно, ее арочный двор относится к 1558 г. (рис. 11).

В эту эпоху строили также школы и рынки, а также производственные здания для горнопромышленных и металлообрабатывающих предприятий, известные только по архивным описаниям и гравюрам. Так, в книге Агриколы «De re metallica» (Базель, 1566 г.) приведены примеры этих зданий в Словакии. На изображении насосной установки с конным приводом в Банской Штявнице видно, что она имела гонтовую шатровую крышу, характерную для горнопромышленных построек вплоть до XVIII в. (рис. 12).

Культовые здания. Отдельные ренессансные детали и элементы применялись уже в некоторых позднеготических церквах в первые десятилетия XVI в. Таков портал

церкви в Брезовице **Винцента из Дубровника** (1520 г.) и алтарь в Левочской церкви Св. Якова начала XVI в. мастера **Павла из Левочи.** О новых ренессансных идеях, полных жизненного оптимизма, говорят росписи потолков в деревенских первоначально готических церквах в Гемери, на Спиши и в Выборне (рис. 13).

Типичны для восточнословацкого Возрождения колокольни и церковные башни с аттиками. Мотив крепостных зубцов в виде аттика распространился в эпоху религиозных войн в протестантских областях и был общим для архитектуры Возрождения южной Польши и восточной Словакии. Тринадцать спишских городов, с 1417 по 1772 г. принадлежавших Польше, занимали в развитии архитектуры Возрождения в Словакии первое место.

Колокольня в Кежмарке **У. Матерера** (1586 г.)—четырехгранное, невысокое

13. Выборна. Церковь, XVI в.; Трстене. Деревянная колокольня, XVI в.; Кежмарок. Колокольня, 1586 г. (У. Матерер) и башня церкви, 1591 г.

здание с окнами, объединенными по два и по три. Ее верхняя, слегка расширенная часть увенчана аттиком и украшена сграффито (рис. 14). Аттик построен также на башне рядом стоящей церкви. Подобными были «каланчи» горнопромышленных городов и сторожевые башни.

Непосредственность и органичность форм, свойственные народному зодчеству, ярко проявились в деревянных колокольнях, расширяющихся книзу, с небольшими проемами, шатровыми крышами и широкими навесами над нижней частью каркаса здания, придающими монументальность этим сооружениям классической народной архитектуры (рис. 13).

Архитектура Возрождения в Словакии отразила в первую очередь прогрессивное развитие ее городов. В это время усилились элементы демократической культуры, что проявилось как в домах ремесленников, деревянных колокольнях, расписных потолках деревенских церквей, так и в усилении народных и реалистических черт в профессиональной архитектуре. Здания отличались простотой и спокойствием, без сильных контрастов, с типичной плоскостной обработкой фасадов. Аттики и сграффитовые украшения оживляли фасады, порталы и эркеры.

Строители заботились об органическом слиянии здания с природой и окружающим пространством. В городах возникли в эту эпоху новые доминанты (ратуши, колокольни), более совершенные укрепления и ворота. Работы итальянских архитекторов, такие, как замок Бытча, были сравнительно редки, и в Словакии не было образцов чистого итальянского Возрождения, какие в начале XVI в. появились в Венгрии и Польше, и утонченного маньеризма деталей польских построек XVI—начала XVII в. Заимствованные из итальянской архитектуры аркады на колоннах всегда были простыми, гармонирующими с простотой скупо декорированных основных объемов зданий.

ГЛАВА XII

АРХИТЕКТУРА ПОЛЬШИ

В конце XIV в. объединение Польши с Литвой под властью династии Ягеллонов создало государство, большое по территории и сложное по внутреннему устройству. В самой Польше существуют земли, имеющие характер удельных княжеств, а в состав Литвы входят литовцы, белорусы и украинцы с их собственной политической организацией земель и культурой. В Польше, кроме того, усиливается борьба между крупными феодалами и шляхтой, поддерживаемой королями.

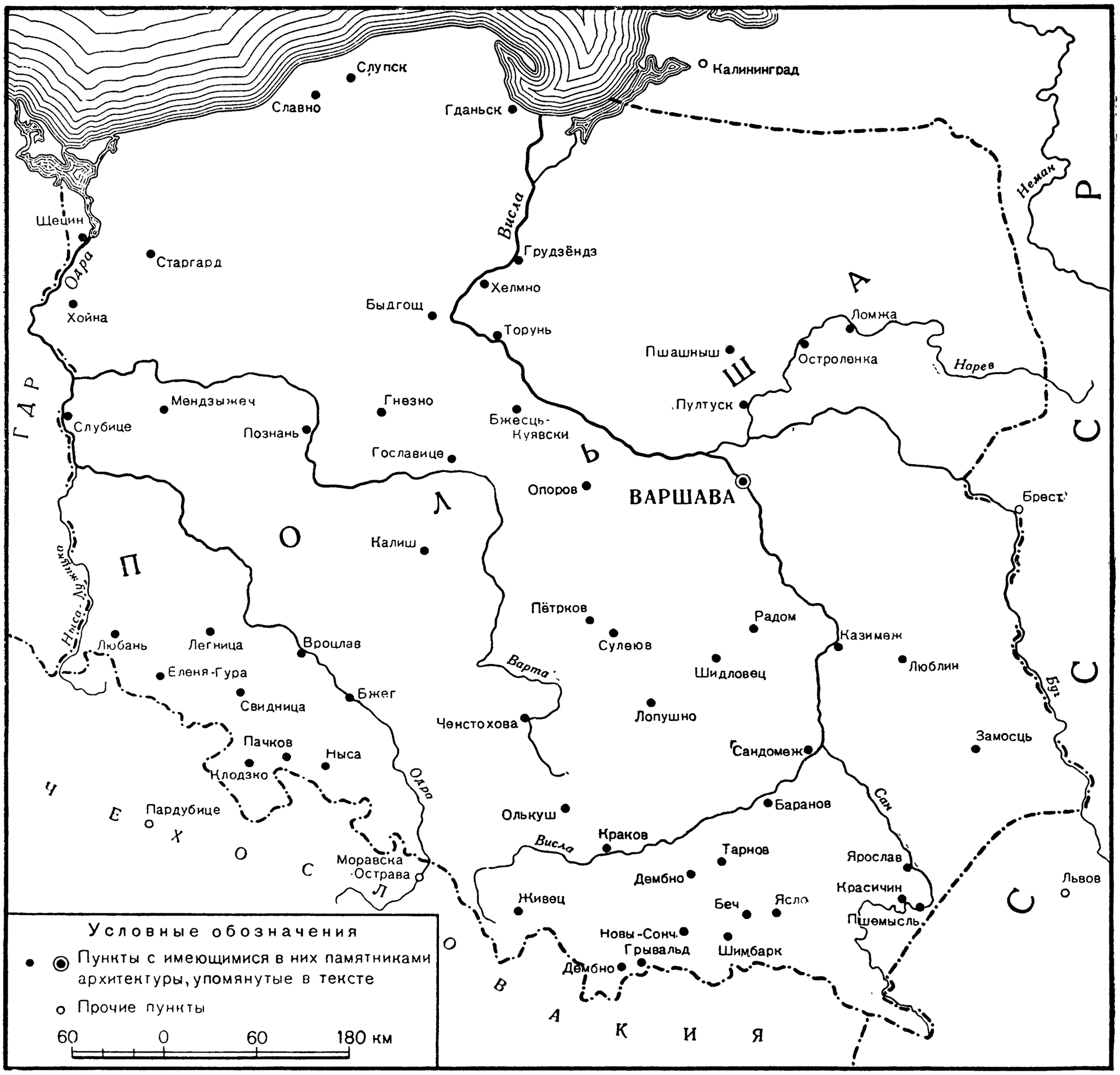
Усиливается борьба с орденом крестоносцев, получивших в 1410 г. под Грюнвальдом тяжелый удар. Но орден не был разбит до конца, для этого нужны были еще усилия и жертвы польского народа в течение всего XV в.

Переход еще в XIV в. на систему товарно-денежного обращения способствовал развитию сельского хозяйства, ремесел и промышленности, дальнейшему развитию городов, увеличению их населения и укреплению купцов и ремесленников, организованных в цехи. Города расширяются, окружаются новыми укреплениями; горожане заменяют свои деревянные жилые дома каменными, возводятся новые или расширяются старые ратуши, хотя главными общественными зданиями остаются храмы. Преобладают зальные храмы с равномерно освещенными нефами одинаковой высоты. В большей комфортабельности новых жилых домов и замков и в большей ясности и простоте композиции зданий сказывается влияние зарождающегося в это время светского мировоззрения.

XVI век преобразовал польскую культуру. Возникает ряд произведений искусства, проникнутых духом гуманизма. В них формы итальянского Ренессанса применены с учетом национальных особенностей и связаны с традиционными формами местной готики, что и обусловило специфическую форму польского Ренессанса.

Польское государство в XVI в. находилось на вершине своего могущества. Огромные территории, объединенные династией Ягеллонов, окончательная победа над орденом крестоносцев, открытие новых торговых путей через освобожденные приморские города, а в связи с этим рост производительных сил страны, увеличение богатства шляхты, развитие внешней и внутренней торговли характеризуют этот период. Но усиление крепостного гнета и эксплуатации крестьянства приводит к спорадическим вспышкам крестьянских восстаний. Усиливаются противоречия между шляхтой и городами. Сеймы и сеймики, находящиеся в руках шляхты, проводят акты, ограничивающие промышленные и торговые возможности городов. Это приводит в конечном счете к упадку городов, задерживает развитие производительных сил страны, что и отразилось на ее судьбе в XVII в. Крупные магнаты, теснимые шляхтой в Польше, развивали широкую колонизаторскую деятельность в Подолии, Волыни и Приднепровье. Это привело к восстаниям угнетаемых народов и к многолетней кровавой борьбе, которая ослабила страну и довела ее до трагических поражений XVII в., являвшихся причиной дальнейшего упадка Польши.

XVI век был для Польши временем уси-



ления светского начала в мировоззрении передовых кругов общества, сказавшемся как в религиозной реформации, нашедшей сторонников среди горожан и шляхты, так и в расцвете польской науки, светской литературы и в утверждении реализма в живописи и скульптуре. Но в конце XVI в. в борьбе с передовыми идеями гуманизма выступает новый фактор — контрреформация, порождение феодальной реакции, надолго задержавшей движение польского народа по пути прогресса.

Возрождение в Польше явилось отражением в искусстве идей гуманизма. Эти идеи раньше, чем они находят выражение в архитектуре, сказываются в произведениях польских ученых конца XV в., видную роль среди которых играл Каллимах — итальянец Буонакорси, учитель молодого Сигизмунда, ставшего в начале XVI в. польским королем. Пребывание Сигизмунда в Буде при дворе его дяди, венгерского короля, имело большое значение для перенесения форм Возрождения в Польшу.

Сигизмунд приглашает из Венгрии итальянских мастеров, создавших первое в Польше произведение чистого итальянского Возрождения — гробницу Ольбрахта в Краковском кафедральном соборе 1502 — 1506 гг.

Почва для архитектуры Возрождения в Польше уже была подготовлена развитием гуманистических идей в передовых слоях горожан и шляхты, чем объясняется быстрое проникновение ренессансных черт в мещанское и шляхетское строительство. Менее всего проявляется ренессанс в культовой архитектуре, которая придерживалась готических традиций. Но в этом периоде культовое строительство сокращается, тем более, что сохранилось много средневековых зданий.

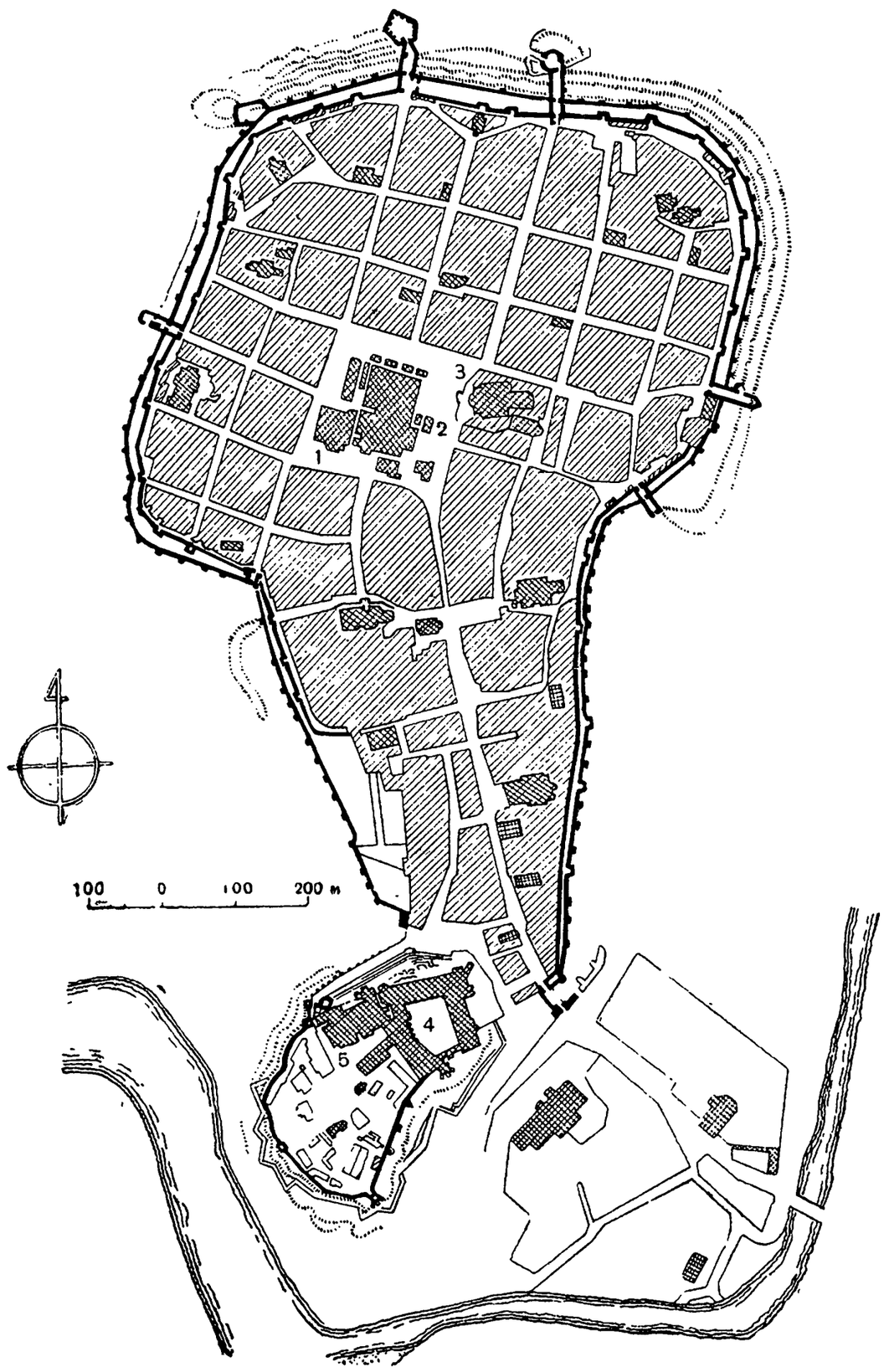
1. АРХИТЕКТУРА XV в.

Города. Планировка городов определилась уже в предыдущем периоде. Центр города, прямоугольная торговая площадь (рынок), имела во многих польских городах значительные размеры (например, Новый Сонч 320×320 *м*, Вроцлав 208×575, Краков 210×190, Познань 130×130). По диагональным осям площади, а при больших размерах ее и по нормальным осям расходятся улицы, образующие прямоугольную сетку внутри овальной линии оборонительных укреплений. Часто улицы, ведущие с площади к городским воротам, искривлены. Иногда можно в плане города видеть овал, связанный со старейшей формой поселений, так называемых «овальниц».

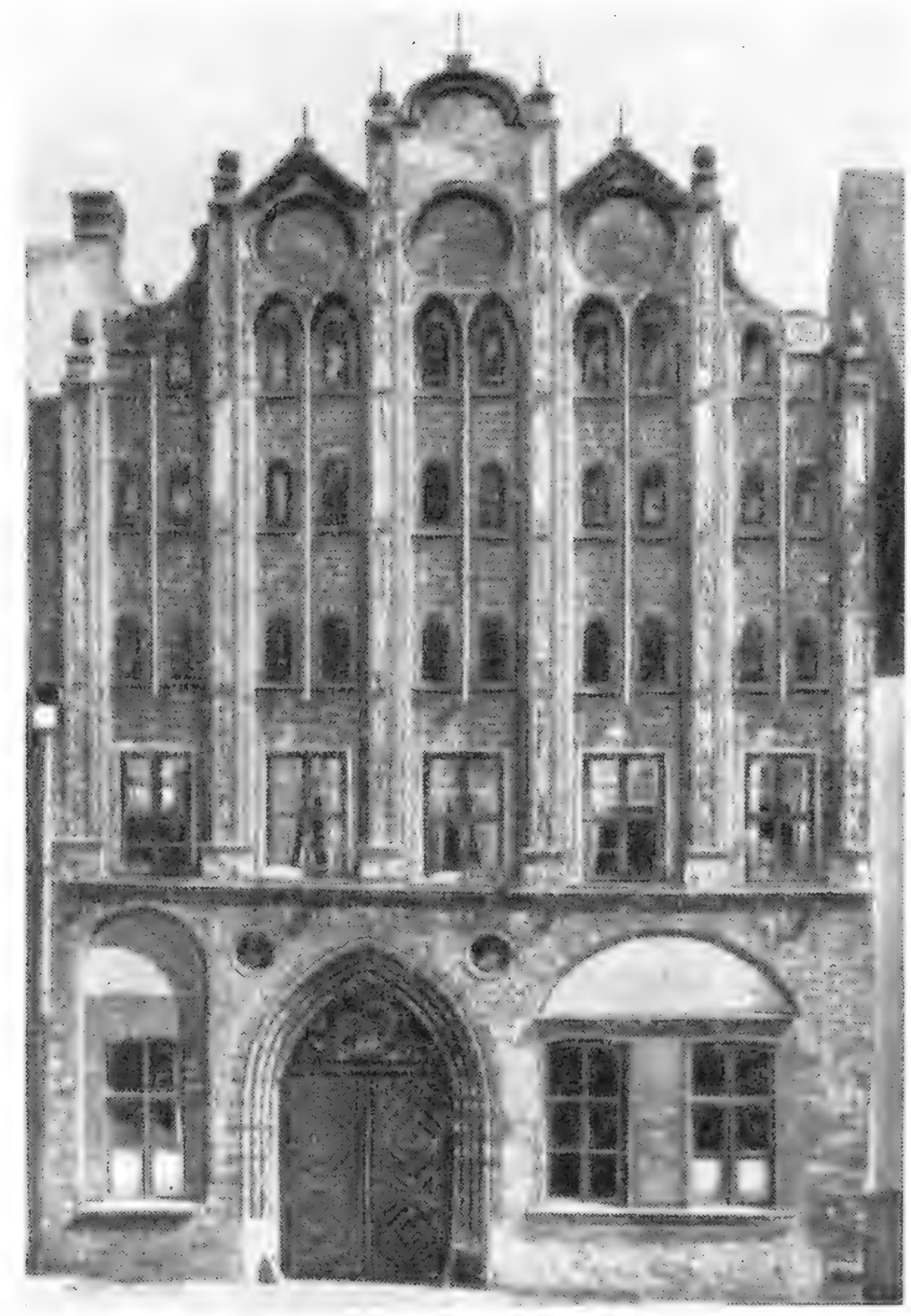
Ратуша стоит на площади обычно несколько сбоку для удобства торговли. Городской храм (фара) находится вне площади, как более ранний, чем планировка готического города, и лишь иногда, как, например, в Кракове, стоит непосредственно на площади (рис. 1). Францисканский и доминиканский монастыри размещены внутри города при городских стенах близ ворот. Кварталы внутри города разделены на участки 6 — 9 *м* ширины при длине до 40 *м*.

Участки застраивались жилыми домами по одной стороне, в глубине участков располагались хозяйственные постройки. Общая плотность застройки сильно увеличилась с XVI в. в связи с ростом населения при ограничении территории и города линией городских стен. Много ремесленных мастерских, особенно огнеопасных, было вынесено за городские стены, что способствовало образованию предместий. Развитие промышленности приводит к созданию новых городов, каков, например, Олькуш (горный промысел). В области благоустройства городов известно о сооружении водопроводов (Краков), устройстве каменных и деревянных тротуаров.

Жилые дома. В XV в. в городах строят много каменных домов, хотя количество деревянных домов продолжает оставаться значительным, а в меньших городах преобладающим. Длина домов 25 — 30 *м* при трехчастной композиции плана с сенями посредине. Первый этаж использовался для

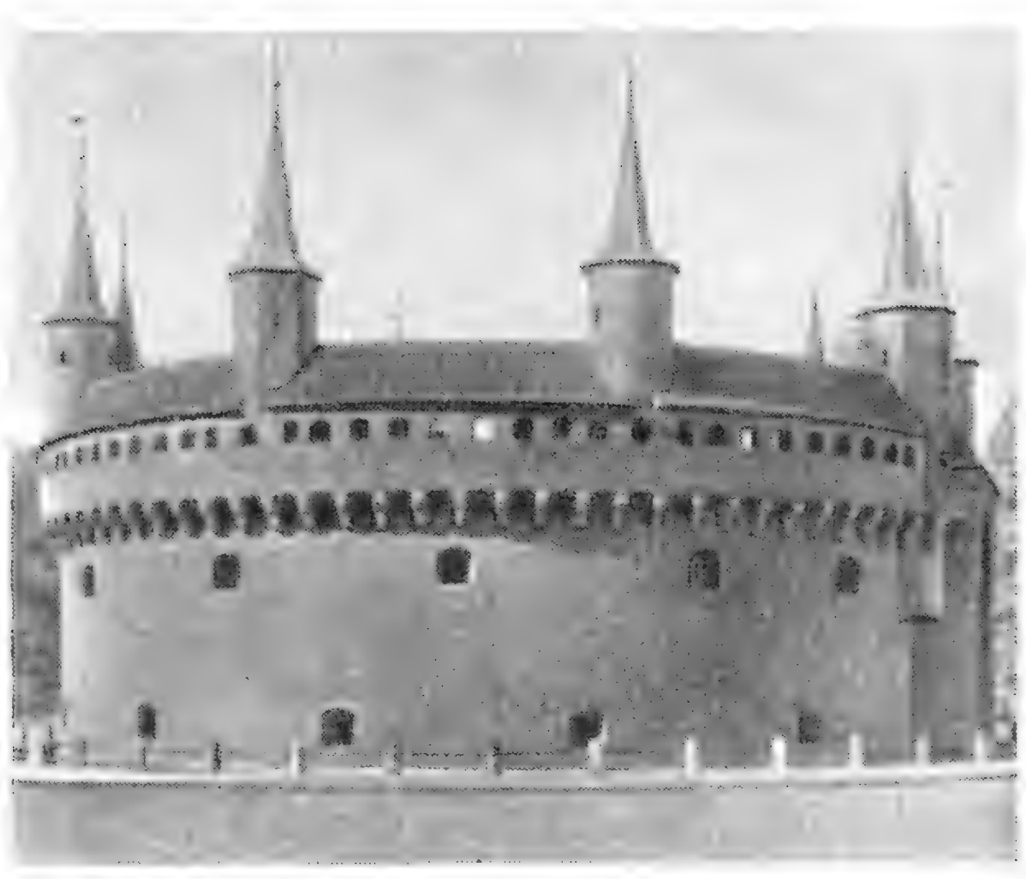


1. Краков. Генеральный план старой части города. *1* — ратуша; *2* — суконные ряды; *3* — костел Богоматери; *4* — королевский замок; *5* — кафедральный костел; *6* — Флорианские ворота



2. Старград. Жилой дом первой половины XV в.

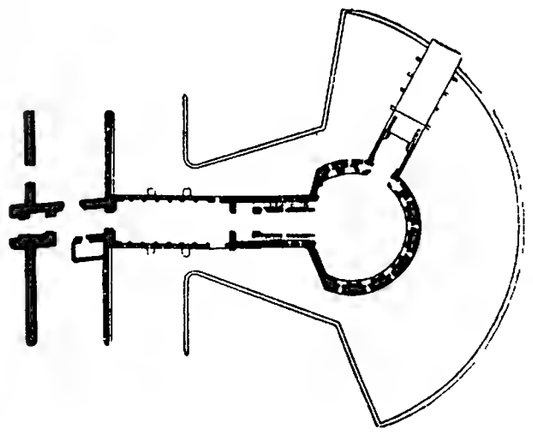
торговли и складов и соединялся с погребами. На втором этаже жил владелец дома, а выше челядь. Иногда верхние этажи и многоярусные чердаки использовались как



склады. Фасады домов в северной части Польши — кирпичные, в южной — каменно-кирпичные, иногда членились вертикальными нишами, в которых находились окна (рис. 2), а завершались щипцами разнообразной формы. В интерьерах характерны ниши в стенах, деревянные потолки на профилированных балках и роспись стен сеней и комнат.

Городские укрепления, замки и усадьбы. В XV в. городские стены дополнялись новыми пристройками, старые тыны или деревянно-земляные валы заменялись каменными и кирпичными стенами. В ряде городов (Краков, Познань, Варшава) возведена была вторая линия укреплений из стен с башнями, расположенных ниже старых стен. Старые башни надстраивались, иногда получая машикули; строились богато оформленные воротные башни, особенно на Поморье (Гданьск, Слупск, Хойна и др.).

Для лучшей защиты входов в город перед ними возводят особые укрепления — цвингеры (Краков, Варшава, Сандомеж), а со второй половины XV в. — барбаканы, соединенные с воротами длинным укрепленным переходом, уже приспособленные для артиллерии и являющиеся выдвинутой вперед батареей. В Кракове сохранился барбакан перед Флорианскими воротами (1498 г., рис. 3) — кирпичная постройка с внутренним диаметром около 10 *м* при толщине стен свыше 2 *м*. Два нижних яруса бойниц пушечные, третий — для ручного оружия. Шесть башенок со шпилями играют скорее декоративную роль. Въезд в барбакан с подъемным мостом расположен сбоку, что давало возможность защищать его с городских стен. Мост, проходивший над рвом, в XIX в. был разрушен, а ров засыпан. Барбакан в Варшаве XVI в. меньше краковского: внутренний диаметр его 4 *м*, толщина стен 2 *м*. В 1548 г. он завершен декоративной стенкой. С Новомейскими воротами барбакан соединен мостом, причем на мостовых устоях стоят с обеих



3. Краков. Барбакан перед Флорианскими воротами, 1498 г.

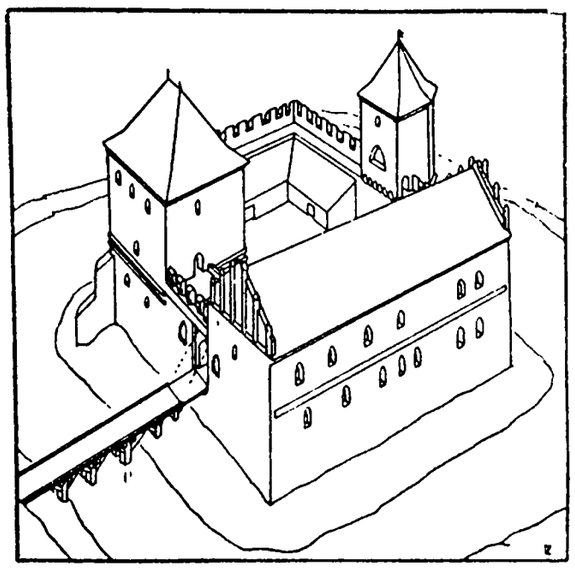
сторон перехода небольшие башни на тромпах.

О строительстве деревни и постройках мелкой шляхты в XV в. мы знаем немного. Это были деревянные усадьбы, часто укрепленные (тыны, валы) для защиты от крестоносцев, татар или внутренних усобиц. Появляются небольшие каменные замки, дополняющие систему королевских замков, составлявших совместно с укрепленными городами общую систему обороны страны, осуществленную еще в первой половине XIV в. при короле Казимире Великом. Маленький замок в Опорове (1434 — 1449 гг.) имеет внутренний двор, окруженный крепостной стеной, с большой прямоугольной жилой башней, часовней в полукруглой башне и сокровищницей (рис. 4). В замке в Дембно (1470—1480 гг.) (рис. 5) тоже устроен внутренний двор. В его архитектуре преобладает не оборонный, а жилой характер. В окнах, порталах и росписях замка сохранилось много элементов готики.

Литературные источники почти ничего не говорят о сельских постройках. Известно, что стены их были рубленые или фахверковые, кровли из соломы, теса или гонта. Стены хозяйственных построек делали главным образом из плетня, но с развитием вотчинного хозяйства феодалов строили и каменные здания (гумно в Колбаче, остатки построек в Сулейове и др.).

Общественные здания. Развитие городов выразилось в строительстве общественных и хозяйственных зданий. Существующие ратуши XIV в. были увеличены, а в некоторых городах построены заново (Тарнов, Бечь). В XV в. надстроен великолепный щипец ратуши в Гданьске. В первой половине XV в. мастер Генрих Брунсберг строит ратуши в Хойне и Шецине, продолговатые в плане, без башен, с открытой лоджией на короткой стороне и большими богатыми щипцами.

В конце XV в. построен дом собраний купечества, так называемый дом Артуса в Гданьске (рис. 6), с большим залом, перекрытым звездчатым сводом на четырех тонких гранитных столбах. Там же построено интересное здание Братства Куркового (стрелков), квадратное в плане, кирпичное с изящной отделкой фасадов и высокой крышей с фигурой св. Георгия наверху (рис. 7). В 1400 г. было начато строительство здания для Краковского университета, основанного в XIV в. Ряд залов окружает внутренний четырехугольный двор, окруженный галереями на каменных столбах с «хрустальными» сводами (вторая половина XV в., рис. 8).



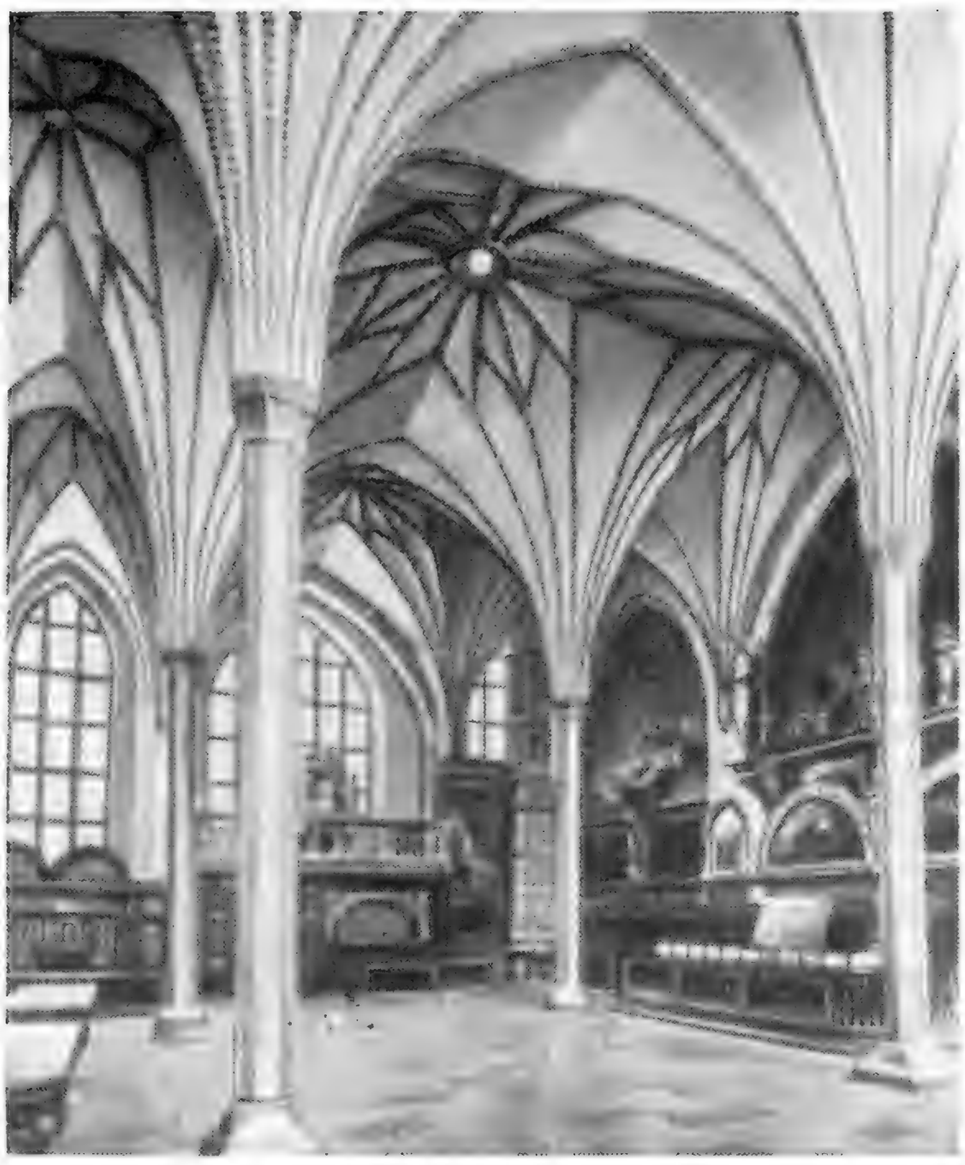
4. Опоров. Замок, 1434—1449 гг. Рисунок Я. Захватовича

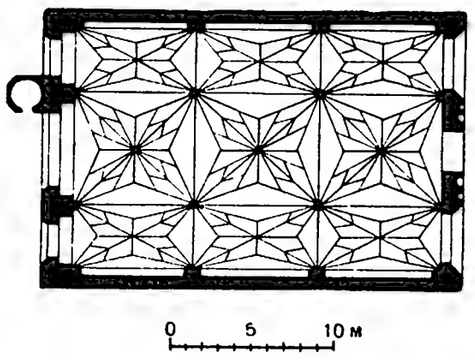
Из зданий другого рода известно по рисункам общежитие кантонистов в Кракове 1470 г. К этому же типу принадлежат так называемые дома Длугоша в Сандомеже (1478 г.) и в Вислице — двухэтажные здания с большими сенями посредине.

В XV в. появляются склады-амбары в торговых городах: Торуне, Грудзендзе, Быдгощи, Гданьске, кирпичные здания с маленькими окошками и щипцами со ступенчатыми нишами. В Радоме сохранилось средневековое кирпичное здание с печью для плавки воска.

Представление о мастерских и их оборудовании в период позднего средневековья дают иллюстрации так называемого Кодекса Бехема начала XVI в. (в Кракове). Сохранились перестроенное здание госпи-

5. Дембно. Замок, 1470—1480 гг.





6. Гданьск. Артусов дом, 1476—1481 гг.

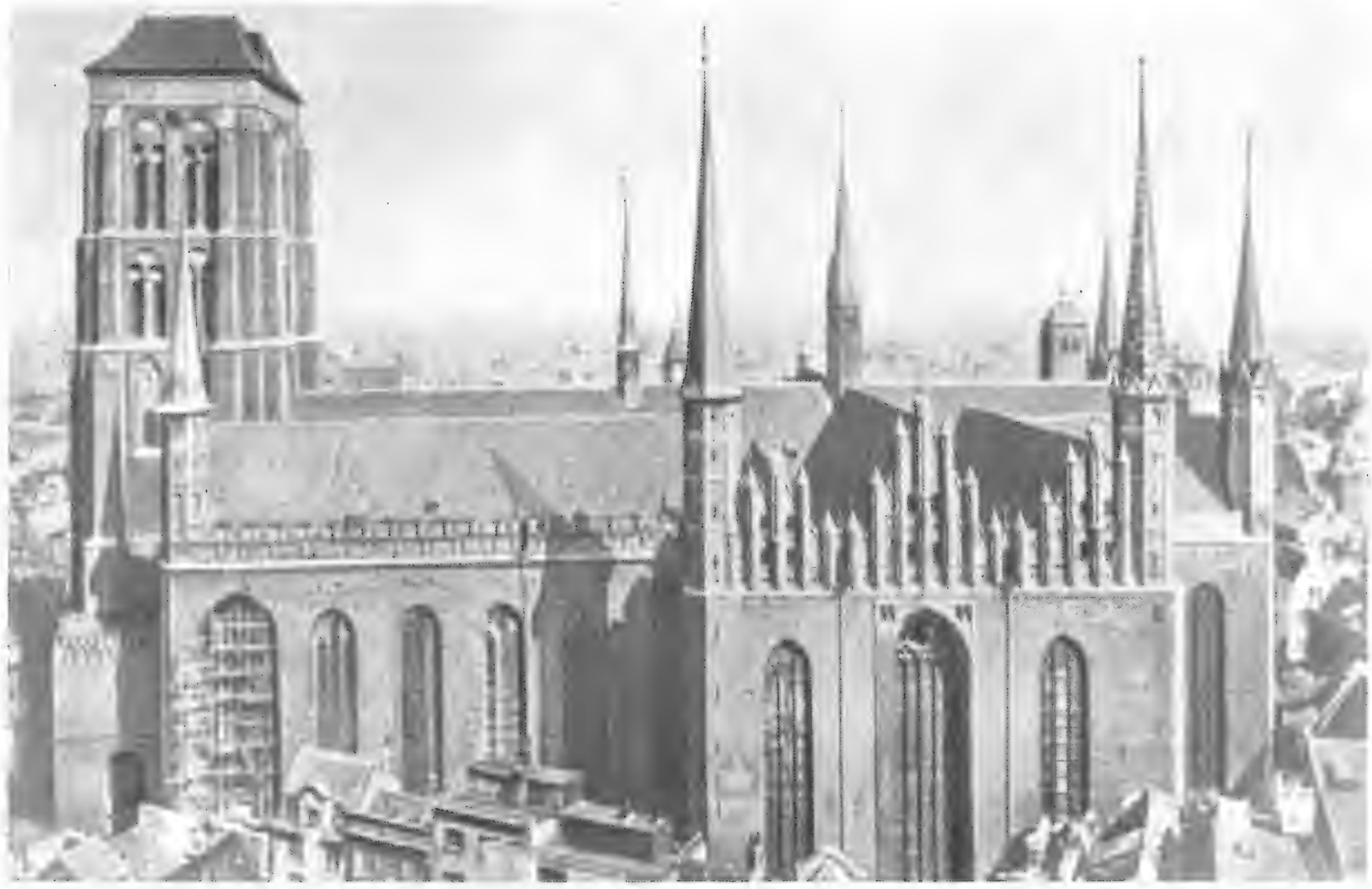
таля Св. Духа в Кракове (1474 г.), а также госпиталь в Шидлове за городскими воротами, состоящий из анфилады залов с капеллой на поперечной оси здания.

Культовые здания. В XV в. заканчивается возведение кафедральных соборов в Гнезне и Познани, перестраивается алтарная часть церкви Богоматери в Гданьске, строятся приходские церкви. Но все же строительство культовых зданий в XV в. не имело такого значения, как столетием раньше.

При строительстве новых церквей в XV в. в Польше, как и в Баварии, Чехии

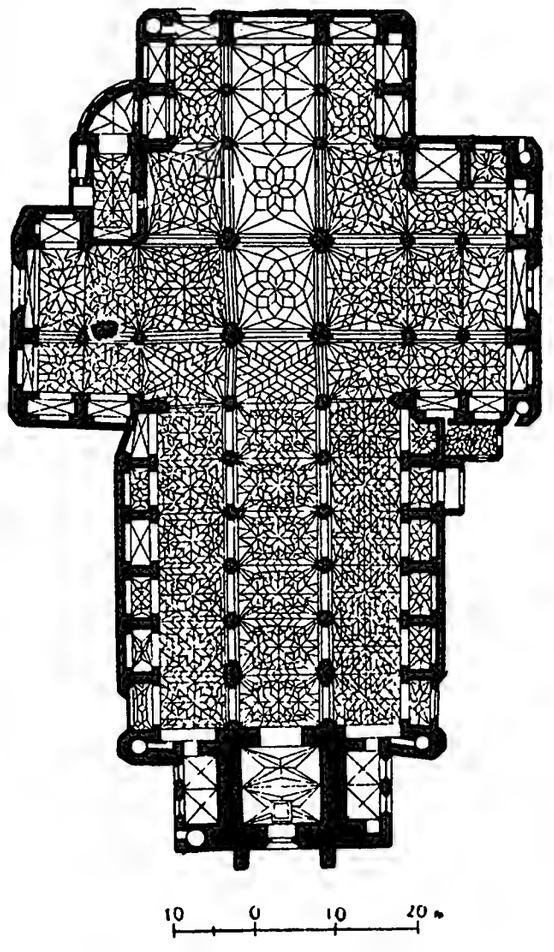
7. Гданьск. Дом Братства Куркового, 1479—1494 гг.

8. Краков. Университет, XV в. Галерея двора



или Словении, отдавалось предпочтение зальным постройкам. В приходских церквах алтарную часть не отделяют специальной аркой, объединяя нефы и алтарь в одно целое. Для полного соединения пространства нефов и алтаря продолжают боковые нефы (деамбулаторием).

В северной группе церквей в XV в. вместо характерного для классической готики расчленения внешних стен контрфорсами возводятся стены гладкие, либо с плоскими декоративными лопатками. Контрфорсы, необходимые по конструктивным соображениям, обращены внутрь здания, обогащая его внутреннее пространство. Мощные гладкие стены церквей, прорезанные высокими окнами, — это создание XV в., когда начинаются поиски простого массивного объема, дополняемого кружевной деталировкой щипцов или аттиков, что выявится вполне в формах архитектуры Возрождения в XVI в. Самым выдающимся примером такой постройки XV в. является церковь Богоматери в Гданьске (рис. 9). В 1446 г. закончена перестройка алтарной части, а затем перестроены нефы одной высоты с зальным трехнефным трансептом. Возник, таким образом, исключительно выразительный интерьер огромного храма, имеющего снаружи простые стены без контрфорсов, прорезанные высокими окнами. Над карнизом проходит кружево



9. Гданьск. Церковь Богоматери, XIV—XV вв.

10. Гданьск. Троицкая церковь францисканского монастыря, 1431—1480 гг.

готического аттика, а тройные щипцы фланкированы по углам башенками со шпилями. Контраст гладкой мощной стены и легкой ажурности завершения можно видеть в церкви Св. Троицы при монастыре францисканцев в Гданьске (рис. 10) и в других церквах XV в. в Гданьске и Торуне.

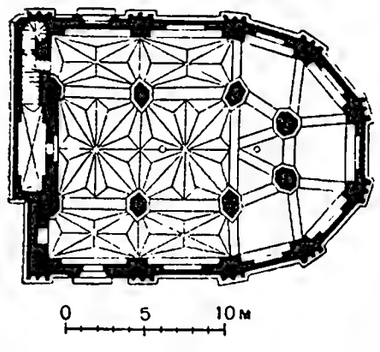
Несколько иной является группа церквей на Западном Поморье и в Великопольше, связанных с именем выдающегося архитектора **Генриха Брунсберга,** уроженца Бранева, работавшего в Бранденбурге, Западном Поморье, Мархии и Великопольше в конце XIV и в первой половине XV в. как «магистр» из Шецина.

Из построек Генриха Брунсберга на территории теперешней Польши самыми выдающимися являются ратуши в Хойне и Шецине, церкви в Хойне, церкви Богоматери в Познани (1433—1444 гг.), Петра и Павла в Шецине и там же перестроенная церковь св. Якуба. Он применял зальную систему с внутренними контрфорсами, а снаружи вводил плоские лопатки с декоративной обработкой из профилированного, глазурованного кирпича и выступающие над ними выше карниза изящные вимперги. Церковь Богоматери в Познани (рис. 11) является типичной постройкой Брунсберга.

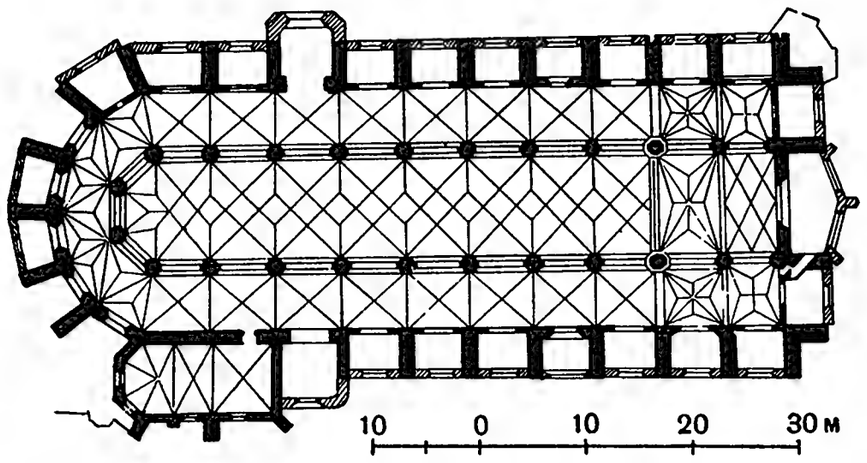
Среди зальных костелов Силезии наиболее интересна церковь св. Якуба в Нысе, построенная в 1401—1430 гг. архитектором **Петром,** — трехнефный зал, составляющий одно целое с тоже зальной алтарной частью (рис. 12). При значительной высоте нефа (25 *м*) интерьер является лучшим среди интерьеров зальных храмов. Пространственная концепция и некоторые детали связывают церковь в Нысе с чешской архитектурой (Колин, Кутна Гора).

На территории Великопольши в XV в. строится много церквей почти исключительно зального типа (в Быдгоще, Лекно, Мендыжече, Слупце и др.). Единственной базиликой этого времени является церковь в Шамотулах. К XV в. принадлежит перестройка алтарной части кафедрального собора в Познани с деамбулаторием, над которым возвышаются три башни, открытые внутрь. Великопольские церкви имеют хорошие пропорции и, как в XIV в., наружные контрфорсы. Исключение составляет упомянутая церковь Богоматери в Познани. На территории Великопольши были сооружены два центрических храма, редких в готической архитектуре. Один из них в Гославицах (1444 г.), другой, искаженный позднее, в Мишеве. Церковь в Гославицах (рис. 13) восьмиугольная в плане с четырьмя ветвями; нервюрный свод восьмерика поддерживается тонким восьмигранным каменным столбом, стоящим посредине.

В XV в. строились и более архаичные постройки. Построенные в XV в. в Малопольше церкви-базилики в Бешове, Скальбмеже и Бодзентине — поздний отзвук



11. Познань. Церковь Богоматери, 1433—1444 гг. Г. Брунсберг



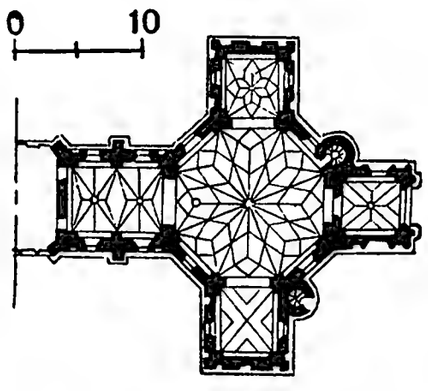
12. Ныса. Церковь Якуба, 1401—1430 гг.

церквей с системой столбов и контрфорсов так называемой «Краковской школы». Простые в объеме однонефные церкви в Шидлове или Кщенцицах (уже XVI в.) отличаются стройностью лизеновых и ступенчатых щипцов.

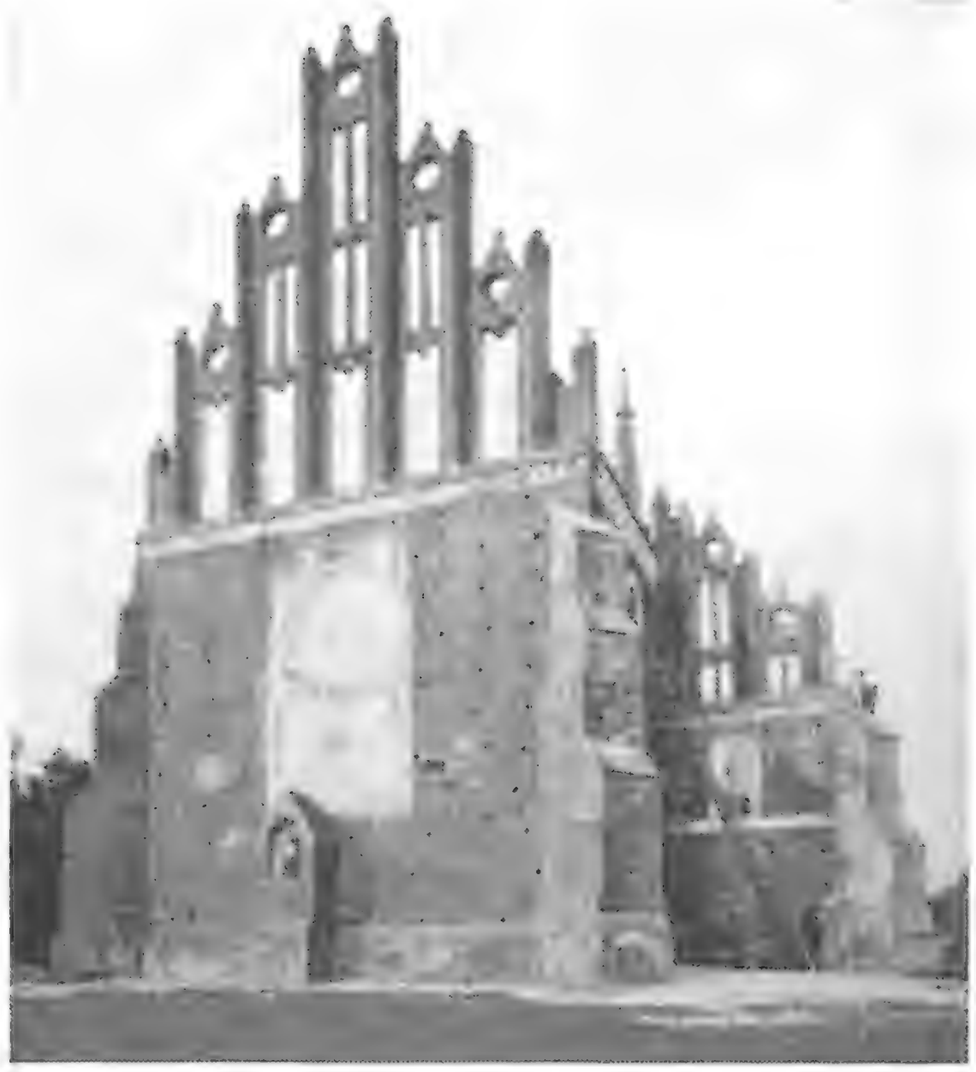
В Люблине в XV в. кроме капеллы на Замке построена церковь монастыря Визиток, основанная Владиславом Ягелло после победы под Грюнвальдом, трехнефная с позднеготическим щипцом. Скромны церкви XV в. на Мазовше, в которых вся экспрессия сосредоточивается в щипцах, украшенных ступеньками, побеленными нишами, а иногда просветами декоративных отверстий (Цеханув, Бендкув, Бжесть Куявски, Визна, рис. 14). У других мазовецких церквей с запада стоят большие башни — влияние архитектуры крестоносцев (Нешава, Рацёнжек, Пшасныш, Остроленка). Все упомянутые церкви однонефны, кроме собора в Ломже, трехнефного зального с приподнятым средним нефом и позднеготическими хрустальными сводами XVI в.

С момента объединения Польши и Литвы готические формы проникают на восток, а некоторые элементы русского искусства проникают в Польшу.[1] Это сочетание живописи, ведущей свое происхож-

[1] Русские художники расписывали церкви в Люблине, Кракове, Сандомеже и Гнезне.



13. Гославицы. Церковь первой половины XV в. План и интерьер



14. Визна. Церковь, XV в.

15. Деревянные церкви: Лонча, 1490 г., общий вид; Дембно, вторая половина XV в., интерьер

дение из Византии, с готической архитектурой в Люблине или Сандомеже дало необыкновенно сильное художественное целое.

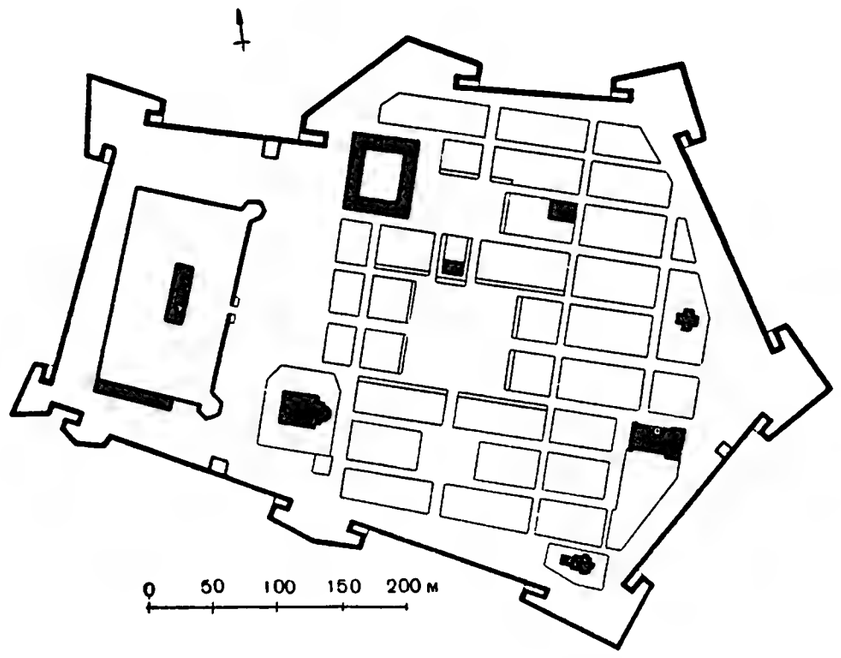
Древнейшие сохранившиеся деревянные церкви принадлежат ко второй половине XV в. Таковы церкви в Малопольше — в Дембно, Грывалде, Ивкове второй половины XV в., в Харклёве, Лонче (рис. 15, 1490 г. а также силезские — в Ксенжем Лясе (1499 г.).

Деревянные церкви однонефны, в плане близки к квадрату, с более узкой алтарной частью, прямоугольной или многогранной. Стены рубленые, а крутая гонтовая крыша придает церквам готический силуэт. С запада примыкает деревянная башня — колокольня каркасной конструкции с нависающим верхним этажом (обычно более поздняя, как и окружающие церковь навесы). В резьбе деревянных порталов, иногда в стрельчатой форме алтарного проема много готических форм. Внутри деревянные церкви были покрыты росписью, главным образом мелким орнаментом (Дембно, рис. 15, Кружлёва).

Польская архитектура XV в. была готической, связанной с предшествующими этапами ее развития и сохранившей многое от старой строительной техники и материалов — кирпича для стен и сводов с каменными столбами, нервюрами, проемами и декором на юге, кирпича с керамическим убранством на севере. Но в течение XV в. архитектурные детали становились утонченнее и сложнее, а крестовые нервюрные своды превратились в более декоративные звездчатые, а затем в сетчатые и хрустальные.

Усложнялись формы лопаток, фиалов, оконных переплетов, а также щипцов и ат-

тиков, которые в Поморье и Мазовше сами превратились в эффектную декорацию, не связанную с крышами и своим богатством контрастировавшую с гладкими стенами. Близость форм аттиков и щипцов светских построек и церквей, как и предпочтение, отдававшееся тогда зальным церквам, говорит о проникновении светского в церковную архитектуру. Наконец, для XV в. типичны увеличение числа каменных светских построек и начало процесса превращения замка-крепости в замок-дворец.



16. Замосць. Генеральный план города, 1581—1583 гг. Б. Морандо

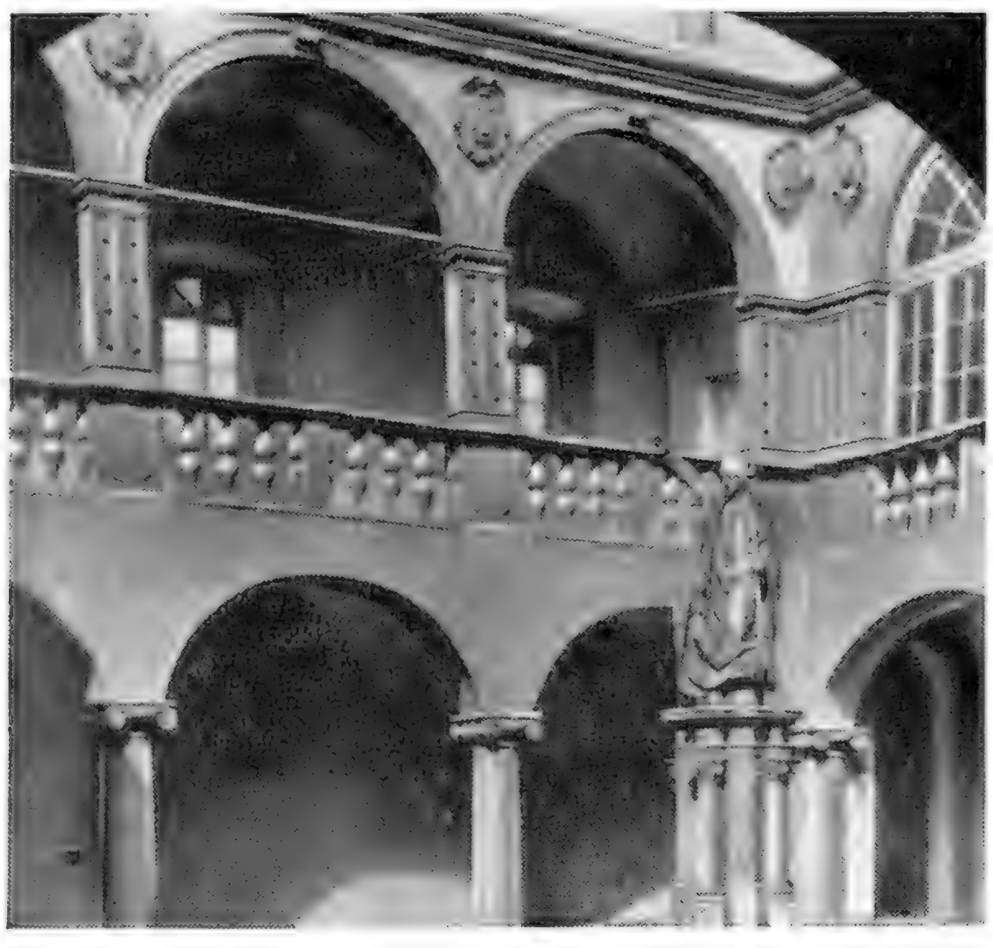
2. АРХИТЕКТУРА XVI в.

Города. XVI в. был для польских городов еще периодом расцвета. Правда, новых городов на территории Польши закладывалось немного, но в пределах средневековых городов происходят значительные изменения. В то же время новые города возникают на восточных территориях, которые после Люблинской унии (1569 г.) вошли в состав Речи Посполитой. При этом преобладает принцип частных городов, принадлежащих феодалам. Таков Замосць, построенный на новом месте коронным канцлером Яном Замойским. Город

17. Замосць. Армянская улица и башня ратуши, XVI—XVII вв. Вроцлав. Дом, 1587—1592 гг.

должен был быть торговым центром на пути Варшава — Львов и крепостью, защищающей поместья Замойского от татарских и казацких набегов. Он был заложен по плану архитектора **Бернардо Морандо** (родом из Падуи). Центром города является площадь-рынок, пересеченная продольной осью, завершающейся замком Замойского, и поперечной — с меньшими площадями — Соляным и Водяным рынками (рис. 16). Город окружен крепостным валом с бастионами и тремя воротами. Расположение улиц прямоугольное, причем особенностью города являлись аркадные галереи, окружающие рынок и проходящие вдоль улиц от рынка на восток и на запад. Ратуша построена на северной стороне рынка (рис. 17). Симметрично к главной оси перед замком размещены коллегиальный храм и академия. Строение домов было нормализовано, и даже сразу было построено несколько домов-образцов. Постройка города шла быстро и в XVII в. была закончена. Возник таким образом исключительный по однородности замысла и характера город с типичными ренессансными домами, ратушей и замком, окруженный новой системой укреплений с великолепными воротами (в XIX в. погибли аттики домов и были искажены ратуша, замок, академия и даже внешний вид коллегиального храма).

В старых городах перестраивались мещанские готические каменные дома, частым



18. Краков. Дом на улице Каноников, 1592 г., двор

явлением было введение аркадных проходов, открытых в сторону рынка и поддерживающих помещения второго и верхних этажей (Еленя Гура, Болькув, Тарнув, Сандомеж и др.).

Городские жилые дома XVI в. с высокими щипцами, очерченными мягкими линиями изгибов и завитков (рис. 17), строились преимущественно в северных надвислянских городах Гданьске, Торуне, связанных с голландской и северонемецкой ахитектурой. Другие имели высокие аттики, закрывающие крышу с обратными внутренними скатами. Аттиковое завершение домов широко распространяется во второй половине XVI в. в Чехии, Словакии, в Польше, в Малопольше с Любельским и в части Силезии. Встречается оно и в Великопольше и на Мазовше, а также на восточных землях до Виленщины. Стены здания снаружи оштукатурены и часто покрыты росписью сграффито, обычно имитирующей руст, а наличники окон и порталы сделаны из камня. Каменные порталы имеют или богатый растительный орнамент или руст и архитектурный ордер со скульптурой над антаблементом.

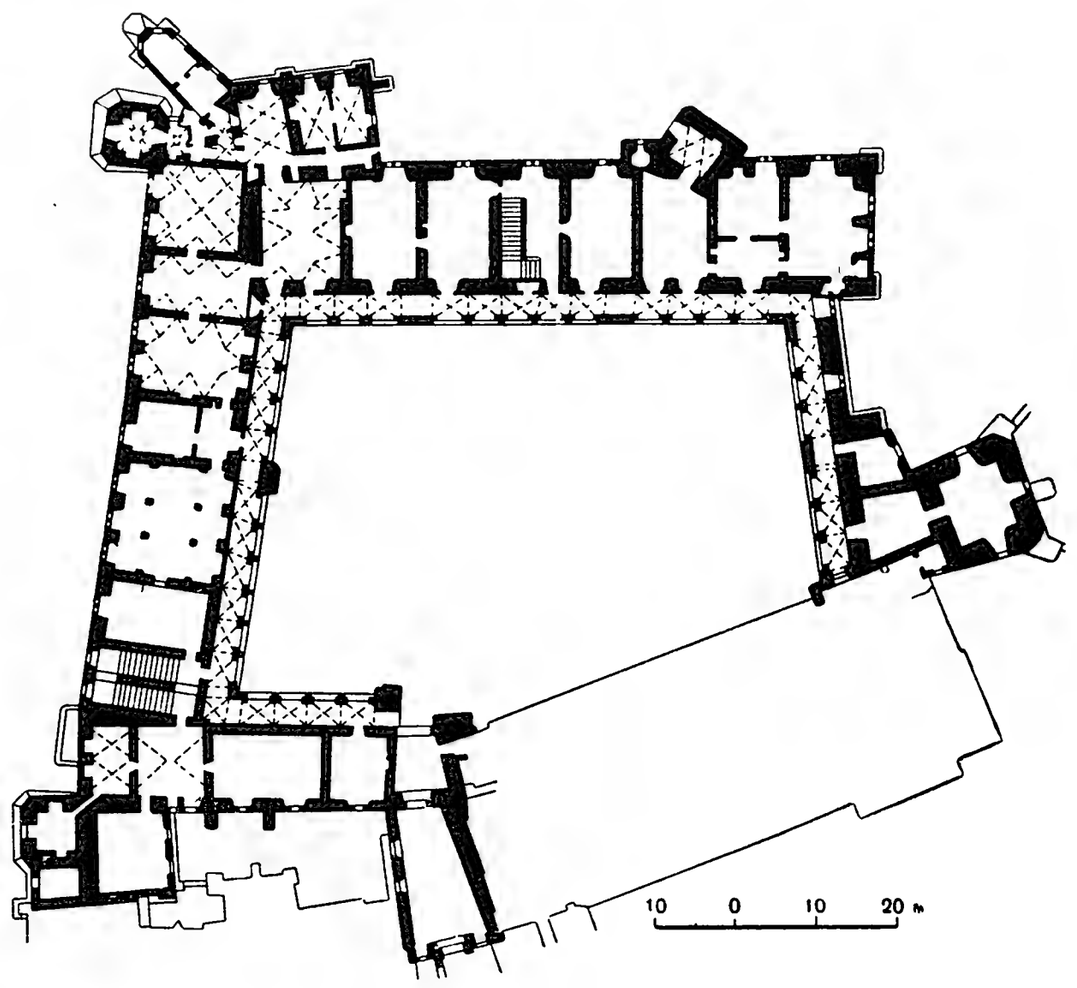
Сени и помещения первого этажа обыкновенно покрывались сводами с лепными украшениями. На следующих этажах комнаты имели потолки по деревянным балкам, иногда кессонированные с росписью. Росписи также часто создавали под потолком красочный фриз. В больших комнатах два оконных проема обычно сближали и между ними ставили резную каменную колонку. Сохранились также резные внутренние каменные порталы между комнатами.

Существовали городские дома с большим количеством помещений. К ним принадлежат, например, деканский, или капитульный, дом в Кракове на улице Каноников, дом Гурков в Познани, дом Фукера в Варшаве и др. Они более широки по фасаду, а внутри имеют двор с аркадами (рис. 18).

Замки и усадебные дома. Развитие военной техники привело к тому, что высокие каменные крепостные стены уступили место земляным валам с бастионами, окружавшим новые города и сооружавшимся вокруг старых крепостных стен. Новые замки приобретали все более жилой вид, а в XVI в. и более дворцовый характер.

Показательна в этом отношении перестройка Вавельского замка в Кра-

ковe в 1507—1536 гг. Путем разрушения части замка, перестройки и возведения новых частей создан был дворец, четырехугольный в плане с огромным внутренним двором, окруженным многоярусными галереями (рис. 19, 20). Это здание является первой ренессансной постройкой такого масштаба на севере от Альп. Аркады на круглых колоннах в двух нижних этажах галерей напоминают постройки Микелоццо, но верхний этаж более высок, с тонкими колоннами, перевязанными посредине свитой лентой (готический мотив). На капителях этих колонн помещены каменные кувшинчики, поддерживающие деревянную балку навеса крыши. Галерея благодаря необычности верхнего этажа стала характерной для польского Возрождения, в котором новые формы сочетаются с национальными традициями, выработанными уже в готике. Итальянцы **Франциско Флорентини**, а затем **Бартоломео Береччи**, ведшие перестройку Вавеля, нашли сотрудников-по-



19. Краков. Вавельский замок, перестроен в 1507—1536 гг. Франциско Флорентини, Б. Береччи, Бенедикт Сандомежанин. Вид с северо-востока и план

20. Краков. Вавельский замок. Галереи внутреннего двора. Фрагмент интерьера, 1524—1529 гг. Бенедикт Сандомежанин

ляков, внесших вклад в создававшееся готическо-итальянское направление. Таким является **Бенедикт Сандомежанин,** в 1521—1530 гг. руководивший постройкой Вавельского замка. В 1511—1521 гг. он построил королевский замок в Пиоткове — без внутреннего двора, высокий и увенчанный первоначально аттиком. На гладких кирпичных стенах помещены большие каменные трехчастные окна с позднеготическим переплетом и наличниками. В 1550—1570 гг. построен большой замок в Неполомицах, имевший квадратный двор с тремя этажами аркадных галерей, нижней — с квадратными столбами и верхних — с колоннами (третий этаж был разрушен при переделке замка в XVIII в.). При короле Стефане Батории (1576—1586 гг.) построен замок в Лобзове под Краковом с двухэтажной аркадой галереи, окружающей с трех сторон двор, отделенный стеной от сада. Наконец, в самом конце XVI в. (1597 г.) король Сигизмунд III начинает перестройку Варшавского замка под руководством **Анджея Абрагамовича.** Был заложен пятиугольный двор, а в его новую застройку были включены также готические части старого замка.

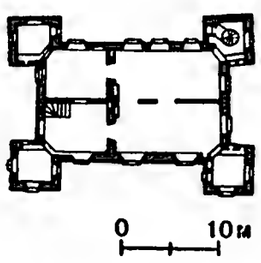
В старых готических магнатских замках появляются ренессансные обрамления окон порталов и галерей. Замок в Легнице получил новые ренессансные въездные ворота (1533 г.). Выдающийся образец польского Ренессанса — ворота замка в Бжеге (1552—1553 гг.), в трехъярусную ордерную композицию которых включены бюсты польских королей и князей Силезии из рода Пястов (рис. 21). Не только в перестраиваемых, но и в новых замках и усадьбах сочетаются формы готики и Ренессанса. Так, замок в Шидловце, сохраняя готический и крепостной характер без внутренних галерей, имеет открытую аркадную лоджию снаружи, на оси постройки. Возведенный на скалах замок купеческо-магнатской семьи Бонеров в Огродзеньце (1530—1545 гг.) имеет высокие стены и башни, но все детали его ренессансные.

Элементы ренессансно-готические имеются и в меньших замках-усадьбах. Примером такого замка-усадьбы является Шимбарк (1585—1590 гг.), прямоугольный, с четырьмя квадратными жилыми башенками по углам, где машикули над первым этажом — еще след готики, но наличники окон второго этажа и аттик, завершающий здание, типичны для польского Возрождения (рис. 22).

В конце XVI в. возведен ряд прекрасных замков-резиденций, в которых сказалась самобытность архитектуры польского Возрождения. Таковы замки в Сухей, Живце, Баранове и Красичине. Замок в Баранове (1592—1614 гг.), прямоугольный в плане, с внутренним двором, с трех сторон окружен галереей и жилыми флигелями (рис. 23), а с четвертой замкнут стеной с въездной башней и двойной лестничной клеткой с закругленными маршами при ней. Стена завершена богатым аттиком, соединенным с щипцами поперечных флигелей. Круглые угловые башни имеют купольные покрытия и бойницы в нижних этажах. Аркады двора и порталы выполнены с большим художественным мастерством. Другие здания, строившиеся в Польше в XVI в.. близки к итальянским виллам, лишены оборонительных черт и сочетаются с ландшафтом, составляя с ним одно целое. Прекрасным примером является дворец в Воле Юстовской под Краковом (рис. 24), построенный около 1530 г. королевским секретарем, выдающимся гуманистом Юстусом. Это — трехэтажная вилла с трехъярусной аркадой между боковыми выступами с юга. Из лоджии открывается вид на сад, расположенный под террасой, и на Краков.

Своеобразен по замыслу дворец в Мирове (1585 — 1595 гг.) — произведение архитектора **Санти Гучи.** Это простой продолговатый двухэтажный объем с поперечными выступами, имевший щипцы с криволинейными очертаниями. По обе стороны дворца со стороны сада расположены два симметричных павильона — библиотека и капелла с широкими аркадными портиками (рис. 25).

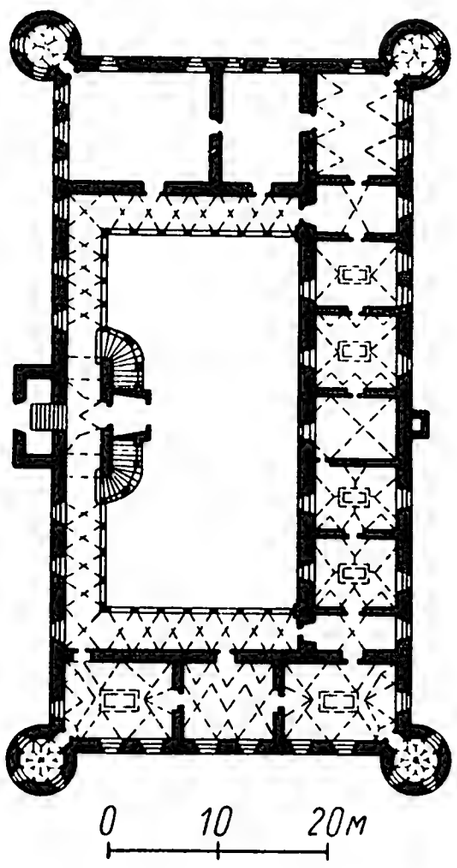
От конца XVI в. сохранилось несколько деревянных усадебных домов (Кошуты,



22. Шимбарк. Замок, 1585—1590 г.

21. Бжег. Замок. Ворота. 1552—1553 гг.

Ожаров и др.), прямоугольных в плане с сенями на оси здания и симметрично расположенными комнатами. Особенностью являются выступающие по углам помещения, как будто отклик угловых башен. В XVI в. еще многие усадьбы были окружены рвом и тыном и деревянные угловые башенки имели оборонное значение.



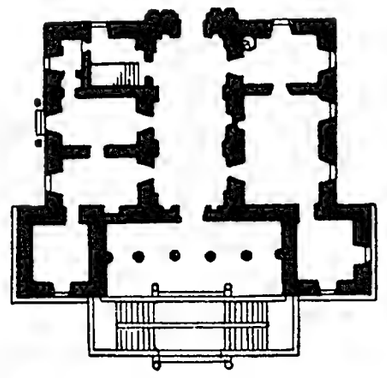
23. Баранов. Замок, 1592—1614 гг. Внешний вид, план и двор

Общественные здания. В XVI в. размеры ратуш увеличиваются и изменяется их форма и облик. Ратуши в Сандомеже, Тарнове и Кракове получили богатые аттики (рис. 26). При перестройке ратуши в Познани (1555 г.) архитектор **Джиованни Батиста Квадро** пристроил к готической ратуше с башней несколько зал и лоджию в три этажа и украсил здание большим аттиком с угловыми башенками (рис. 28). Сохранился также прекрасный ренессансный зал ратуши со сводами на четырех столбах, покрытыми резьбой и росписью. Очень интересна ратуша в Хелмне (1567—1597 гг.) с высоким аттиком, в котором видны мотивы северного Ренессанса (рис. 29). Богатый внутренний декор получила готическая ратуша в Гданьске, а ее башня — великолепный шпиль.

Перестраивались в это время не только ратуши. В Кракове торговые ряды Суконницы в 1557 г. получили аттик с гребнем из каменных волют, маскарон и наружные крыльца, придавшие постройке ренессансный характер (рис. 27). Аттики появляются даже на старых крепостных башнях и городских воротах.

Культовая архитектура. Архитектура Возрождения в Польше носит светский характер, и ее проявление в культовом строительстве незначительно. Для этого времени типичны капеллы-усыпальницы или скульптурные памятники, которые строились не столько из религиозных, сколько из фамильных побуждений. Для многочисленных капелл в Польше XVI в. образцом служила капелла Сигизмунда I на Вавеле, построенная Бартоломео Береччи в 1526—1531 гг. и являющаяся наиболее чистым образцом архитектуры итальянского Возрождения в Польше. Квадратная в плане с кессонированным куполом на световом барабане и парусах капелла имеет очень красивые пропорции и богатое пластическое убранство внутри и снаружи (рис. 30).

По королевскому примеру капеллы-гробницы строятся при кафедральных и коллегиальных, а иногда и при приходских церквах. Несмотря на сходство общей композиции, они разнообразны по формам, пропорциям и деталям. К лучшим примерам принадлежат построенная Береччи при Вавельском кафедральном соборе капелла-гробница епископа Томицкого (1524—1530 гг.), капелла Мышковских при церкви доминиканцев в Кракове



24. Воля Юстовска. Вилла, около 1530 г.

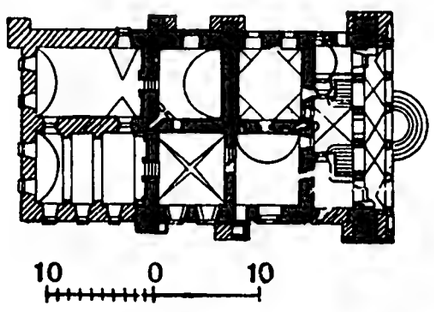
(1581 г.), капеллы епископа Носковского в Пултуске (1554 г.), Браницких в Неполомицах (1596 г.), Фирлеев в Бейсцах (около 1600 г.). Последняя интересна фантастическими деталями и маньеристскими формами, характерными для архитектора Санти Гучи.

В церквах в XVI в. появились аттики, как на перестроенной в это время церкви в Пачкове (рис. 30), на башнях церквей в Кремпахах, в Фридмане, а также на Помо-

25. Миров. Дворец, 1585—1595 гг. Санти Гучи

26. Сандомеж. Ратуша, вторая половина XVI в.

27. Краков. Суконные ряды, середина XVI в. Галереи XX в.



28. Познань. Ратуша перестроена в 1550—1560 гг. Д. Б. Квадро (Зал совета, 1555 г.)

29. Хелмно. Ратуша, 1567—1597 гг.

рье (Островите Голюбское, Боброва и др.); ренессансные аркады обогащают башни церквей в Живце и Ченстохове.

В перестроенном в 1560 г. коллегиальном храме в Пултуске в главном нефе вместо обычного ряда крестовых сводов был возведен цилиндрический свод без люнет, опирающийся на пояс с небольшими нишами (рис. 30). Поверхность цилиндрического свода покрывает мелкая сетка геометрического декора, напоминающего кессоны. Это нашло применение и в небольших мазовецких церквах XVI в. в Броке, Хруслине, Цексыне и др..

Сводом без люнет с геометрическим декором Бернардо Морандо перекрыл алтарную часть замосцьского коллегиального

←

30. Вверху — Краков. Капелла Сигизмунда I на Вавеле, 1519—1533 гг. Б. Береччи. Общий вид с капеллой Вазов (1667 г.) позади и интерьер; внизу слева — Пултуск. Церковь, 1560 г.; внизу справа — Пачков. Церковь, перестроена в середине XVI в.

храма (1598 — 1600 гг.), но над нефом он сделал цилиндрический свод с люнетами и штукатурным декором в виде поясов люнет и геометрических узоров.

Замосцьский коллегиальный храм был трехнефным, базиликальным. Церковь в Казимеже над Вислой (1586 — 1613 гг.), однонефная, с алтарной апсидой, получила такой же свод, как замосцьский коллегиальный храм. Так в конце XVI в. возник в Казимеже тип церкви, повторяющийся позже в церквах, связанных со средними слоями населения, видевшими в формах Возрождения выражение идей гуманизма.

Но одновременно для новых больших церквей применяли уже формы барокко, выражающие идеи контрреформации, во главе которой стояли иезуиты, поддерживаемые как королем, так и большинством магнатов и шляхты. Иезуиты строят храмы по образцу церкви Иль Джезу в Риме. Уже в 1582 г. начата постройка такого храма в Несвиже, в 1588 г. в Калише, а в 1597 г. — церкви Св. Петра в Кракове. Таким образом, в XVI век, век польского Возрождения, вторглось искусство барокко, в то время как еще возводились произведения поздней готики.

Деревянные церкви XVI в. не получили ничего нового по сравнению с более ранними в силу соответствия их архитектуры как неизменившемуся назначению здания, так и строительному материалу и технике. Лишь в конце XVI в. появляются формы Возрождения в резьбе столбов, в порталах, а на рубеже XVI и XVII вв. — ложные деревянные своды, цилиндрические и с люнетами.

XVI век был для Польши временем расцвета светской, гуманистической культуры и ей соответствовала архитектура Возрождения, первые образцы которой в Польше были созданы в самом начале этого столетия итальянскими архитекторами. Но широкое распространение в постройках магнатов, шляхты и горожан его формы получили в сочетании с теми приемами польской поздней готики, в которых уже отразилось зарождавшееся в XV в. новое мировоззрение, общественные отношения, бытовой уклад.

Таким приемом была зальная композиция костелов с равномерным освещением. Увенчивающие костелы аттики сближали их архитектуру со светской. Сюда же относится и контраст между гладкими стенами зданий и их узорчатыми аттиками, и окруженные аркадами дворы (известные польской архитектуре уже в XV в.), и непринужденное и живописное размещение проемов на фасадах жилых домов. Все это в сочетании с итальянскими или североевропейскими (в Поморье) по своему происхождению деталями создало своеобразную архитектуру польского Возрождения, оказавшую сильное влияние на позднейшие польские постройки и сходную в некоторых частностях (аттики и сграффито на фасадах) с архитектурой того же времени в других западнославянских странах.

Ясная, живописная и радостная архитектура польского Возрождения была архитектурой передовых, прогрессивно настроенных общественных слоев, а феодальная реакция конца столетия и связанная с ней контрреформация выразились в формах появляющейся в Польше в это время архитектуры барокко.

ГЛАВА XIII

АРХИТЕКТУРА СКАНДИНАВСКИХ СТРАН

1. АРХИТЕКТУРА ДАНИИ

Архитектура эпохи Возрождения в скандинавских странах представлена рядом построек XVI и начала XVII в. в Дании и Швеции. На территории нынешней Норвегии нет сколько-нибудь значительных памятников этого периода.

Дания как национальное государство сложилась в XVI в. Первый представитель абсолютизма король Христиан II (1513—1523 гг.) начал борьбу с дворянством. Объявив себя защитником крестьян, король ограничил крепостное право, но встретил ожесточенное сопротивление, был низложен и бежал. Отзвуки крестьянской войны, разгоревшейся в 1525 г. в Германии, дошли до Скандинавии: в Дании начинается так называемая Графская война — бюргерско-крестьянское восстание против дворян, подавленное с большим трудом. В правление Христиана III (1534—1559 гг.) снова укрепилась власть дворян, использовавших в своих интересах победившую в стране Реформацию.

Земли, принадлежавшие духовенству и монастырям, перешли к помещикам и частично к королю.

После распада в 1523 г. Кальмарской унии трех скандинавских государств, заключенной еще в 1397 г., Швеция отделилась от Дании окончательно; Норвегия до 1814 г. оставалась датской провинцией. Господство Дании на Балтике было обеспечено захватом островов Эзеля (Саарема) и Борнхольма, а безопасность с востока — договором 1562 г. с Московским государством. При Христиане IV (1588—1648 гг.) Дания заняла одно из первых мест среди государств Западной Европы.

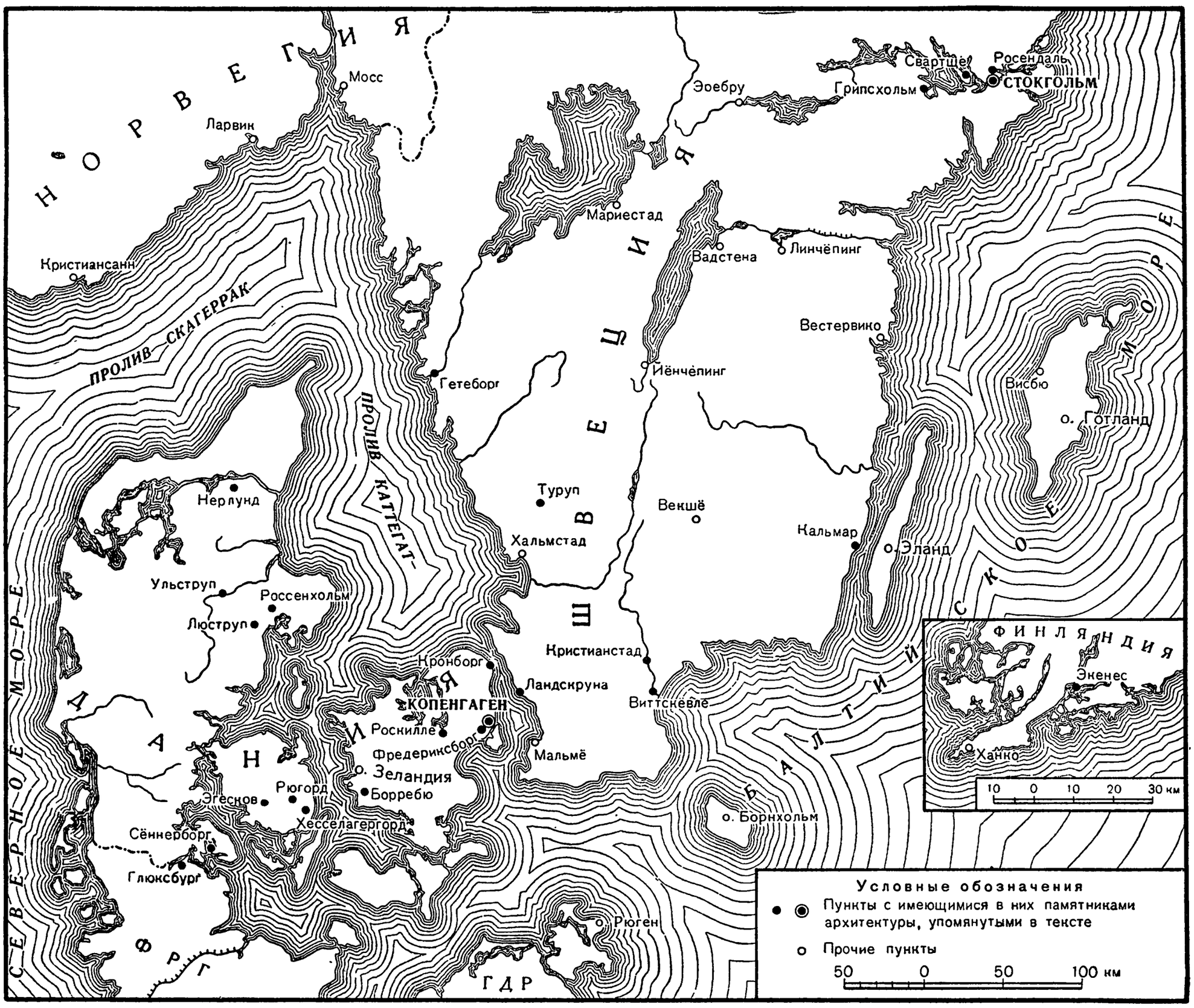
Золотым дном для Дании были «зундские» пошлины, которыми облагался каждый корабль, проходивший через пролив Зунд мимо Дании, владевшей в то время обоими берегами. Однако уже в первой четверти XVII в. в стране начался упадок.

Высокий подъем в XVI и первой половине XVII в. в области политики и экономики не сразу вызвал изменения в области монументального строительства.

До XVI в. монументальными сооружениями, определявшими развитие датской архитектуры, были соборы и храмы господствующей католической церкви. Копенгагенский замок был единственной резиденцией датских королей, во время поездок по стране останавливавшихся обычно в скромных дворянских поместьях.

Жилые и хозяйственные здания в усадьбах были по преимуществу деревянными или фахверковыми (и потому лишь немногие из них сохранились). Более редкими были кирпичные сооружения, как и церкви, близкие по формам к готике, со ступенчатыми щипцами высоких крутых крыш, с симметрично расположенными на стенах узкими стрельчатыми окнами. Готика продолжала господствовать в датской архитектуре до второй четверти XVI в.

На развитие крепостной архитектуры, как и повсюду, повлияло развитие артиллерии. Около 1530 г. для защиты крепости Сеннерборг (рис. 1) были устроены новые укрепления: длинный вал с двумя круглыми башнями (ронделями) по концам. Рондели появились затем и в других крепостях Дании. Так, в крепости Ландскруна (с 1549 г.,



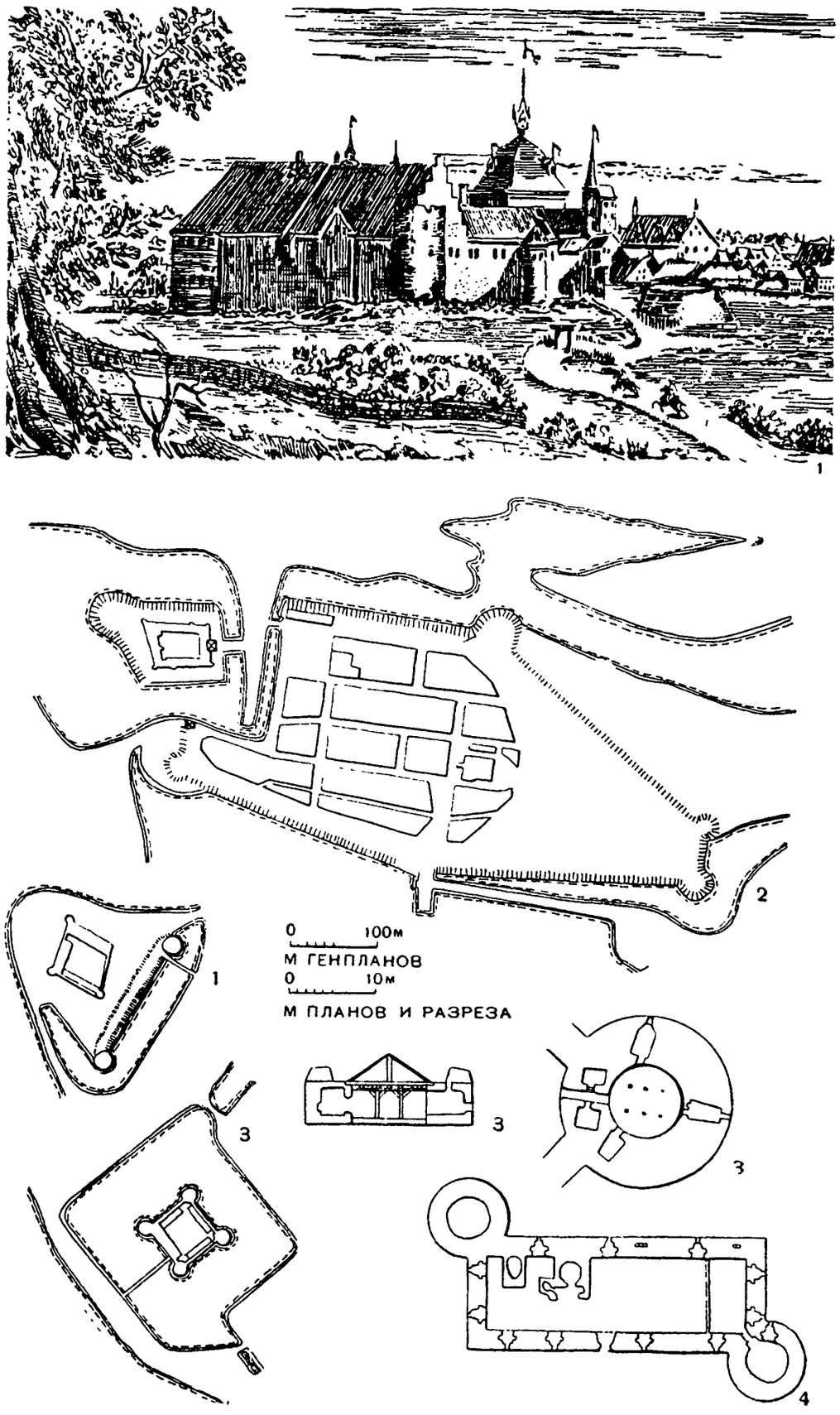
недостроена) широким валом соединены уже четыре угловые рондели (рис. 1, *3*).

Крепостная архитектура оказала воздействие и на гражданское зодчество.

После Графской войны дворяне уже не чувствовали себя в безопасности в своих поместьях, и вновь строящимся замкам-усадьбам круглые и многоугольные оборонные башни придают крепостной характер. Лишь к концу века башни теряют оборонное значение и становятся только художественным элементом архитектурной композиции (сохраняя часто характерные для готического средневековья винтовые внутренние лестницы). В то же время планы усадебных сооружений теряют прежнюю замкнутость.

В новых королевских замках можно проследить ту же эволюцию от замкнутой крепости к открытому дворцу: от Кронборга, имевшего и военное значение как крепость, через монументальный и пышный замок Фредериксборг к летней резиденции — Росенборгу.

Наиболее интенсивным строительство было при Христиане IV. Строил король, пользуясь доходами от зундских пошлин, строились дворяне, не платившие государству ни пошлины, ни налогов. Государственное и частное строительство велось в Копенгагене: среди деревянных и фахверковых домов нерегулярного по планировке города воздвигались новые кирпичные жилые дома и общественные сооружения, самым видным из которых была Торговая биржа (выстроенная, что было редким случаем, на средства короля, покровительствовавшего купцам и владельцам мануфактур).



1. Развитие укрепленных замков

1 — Сеннерборг; *2* — Нюборг;; *3* — Ландскруна; *4* — Мокаслот

Для церковного строительства тот же период был переходным. Реформатская церковь, вытеснившая католицизм, использовала существовавшие церковные здания и в то же время искала новые формы (главным образом в планах), соответствующие новому богослужению.

От сельского строительства того времени ничего не сохранилось. Можно лишь предположить, что деревянные жилые и хозяйственные постройки крестьянства повторяли старые традиционные формы и в то же время были образцом для последующего строительства.

Имена архитекторов в документах XVI и начала XVII в. указывались редко. В первой половине XVI в. при проектировании и производстве работ обходились, по-видимому, местными силами. Для более крупного и сложного строительства королевских резиденций приходилось выписывать из-за границы как отсутствовавшие в Дании материалы (мрамор, медь и т. п.), так и каменных дел мастеров, а также производителей работ, руководивших строительством или же только наблюдавших за ним. Профессиональным архитектором в этот период можно назвать, пожалуй, только **Ганса Стенвинкеля Младшего,** прошедшего школу при строительстве Фредериксборга и ставшего позднее «Главным архитектором и строителем его королевского величества».

Приезжие из Нидерландов и Северной Германии мастера знакомили Данию с новым архитектурным стилем, вытеснившим в большинстве западноевропейских стран средневековую готику. Знакомство это расширяли и заказчики, ездившие за границу и привозившие оттуда (из Италии, Франции и других стран) архитектурные трактаты.

Как и в безордерных сооружениях Северной Германии и Голландии, особое внимание в Дании привлекает щипец постройки, образованный скатами высокой крутой крыши. Обычная для готики ступенчатая форма щипца усложняется и украшается. Прямые очертания заменяются кривыми, плоскость щипца покрывается богатым и разнообразным орнаментом. Над длинными стенами зданий сооружаются скрадывающие их монотонность декоративные фронтоны.

Стены зданий никогда не расчленяются ордером и о понимании законов ордерной системы можно судить по колоннам въездных ворот и по обрамлению порталов парадных входов (иногда также окон и эркеров).

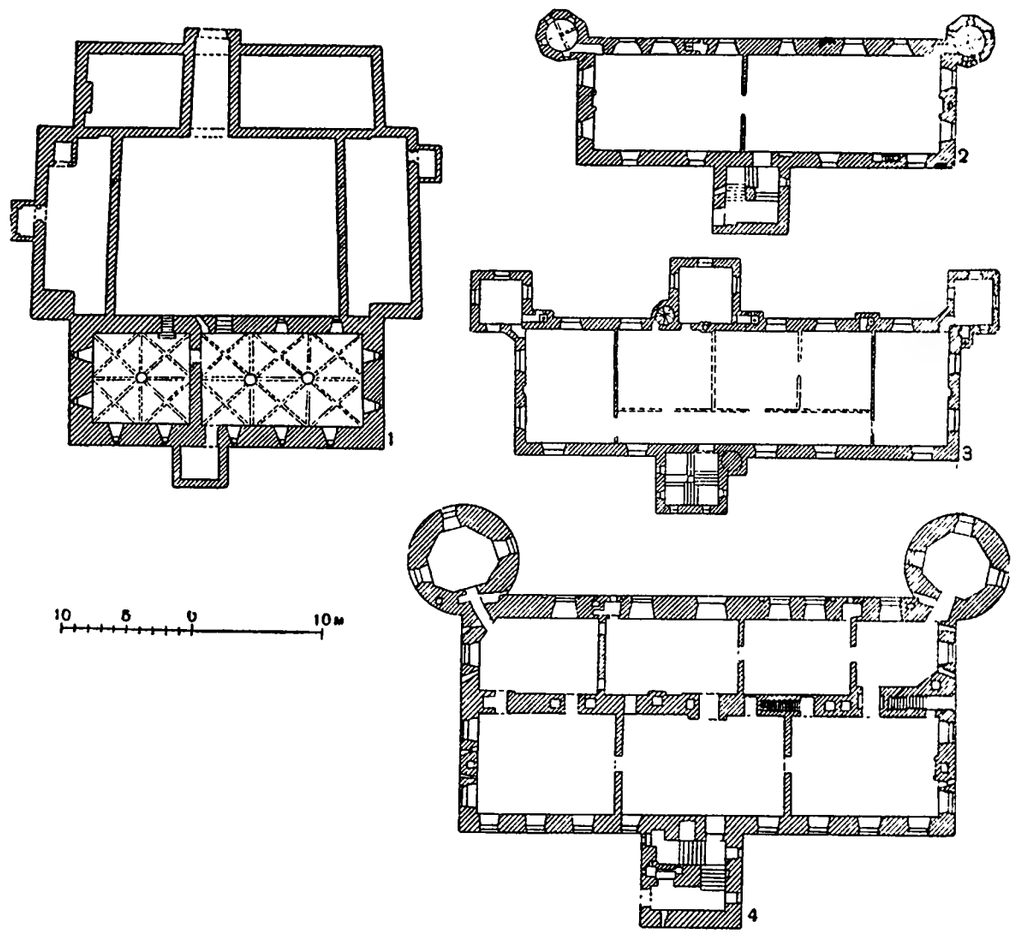
Воспринимая и перерабатывая новые идеи, архитектура датского Ренессанса сохранила в своих зрелых памятниках ярко выраженную индивидуальность и национальную самобытность.

Обзор развития плана усадебного дома XVI в. следует начать с замка Рюгорд, заложенного на острове небольшого озера около 1525 г. (рис. 2,*1*). Дом строился прочно: из кирпича, в два с половиной этажа, с гранитным фундаментом на сваях. К главному, самому высокому корпусу позже был пристроен спереди второй с выступающим въездом, еще один с южной стороны и,

наконец, два боковых с запада и востока. Корпуса срастались не вполне органично, образуя внутренние углы; ступенчатые щипцы торцов врезались друг в друга, придавая постройке живописность. Узкие окна помогли во время Графской войны отразить нападение крестьян на усадьбу. В перекрытом крестовыми сводами нижнем этаже были расположены кухня и кладовые, выше — жилые покои и еще выше большой зал (7×20 *м*) с росписью на стенах и с каминами. Так выглядит сохранившийся Рюгорд, облик которого еще близок уходящей готике.

Уже резко контрастирует с Рюгордом выстроенная также на острове усадьба Хесселагергорд (около 1538 г.— 1550 г.; рис. 2,*2*). Здесь сказалось знакомство с новым крепостным строительством. К двум углам прямоугольного высокого здания (как и в Рюгорде, в нем два с половиной этажа) примыкают низкие восьмигранные башни, в середине с другой стороны — четырехугольная с витой лестницей внутри въездная башня, перед которой раньше находился мост. Бойницы и машикули опоясывают стены под выступающей верхней частью постройки. Над входом был устроен «нос», с которого можно было лить на осаждающих горячую смолу. Строитель усадьбы был знаком и с новой итальянской архитектурой. Напоминают завершения некоторых венецианских ренессансных построек (например, скуолы Сан Марко) тройные, круглые наверху, расчлененные пилястрами и полуколоннами шипцы Хесселагергорда; стали больше двойные окна, близкие по формам к оконным проемам флорентийских палаццо или венецианского палаццо Вендрамин-Калерджи. Внутреннее расположение помещений осталось в общем таким же, как в Рюгорде, сохранились и здесь стенные росписи со сценами из сельской жизни и с батальными сценами.

Дальнейшее развитие того же типа сооружений — усадьба Борребю (1556 г., рис. 2, *3*) с ее четырьмя четырехгранными башнями. Почти одновременно (с 1554 г.) фельдмаршал Франц Брокенхуб строил на озере на сваях усадьбу Эгесков (рис. 2,*4*). В основу был взят ставший в середине века традиционным тип укрепленной усадьбы с двумя угловыми башнями (здесь башни-ронделли). Своеобразие этой постройки в том, что она состоит из двух зданий с одной общей длинной стеной. Оказавшиеся таким

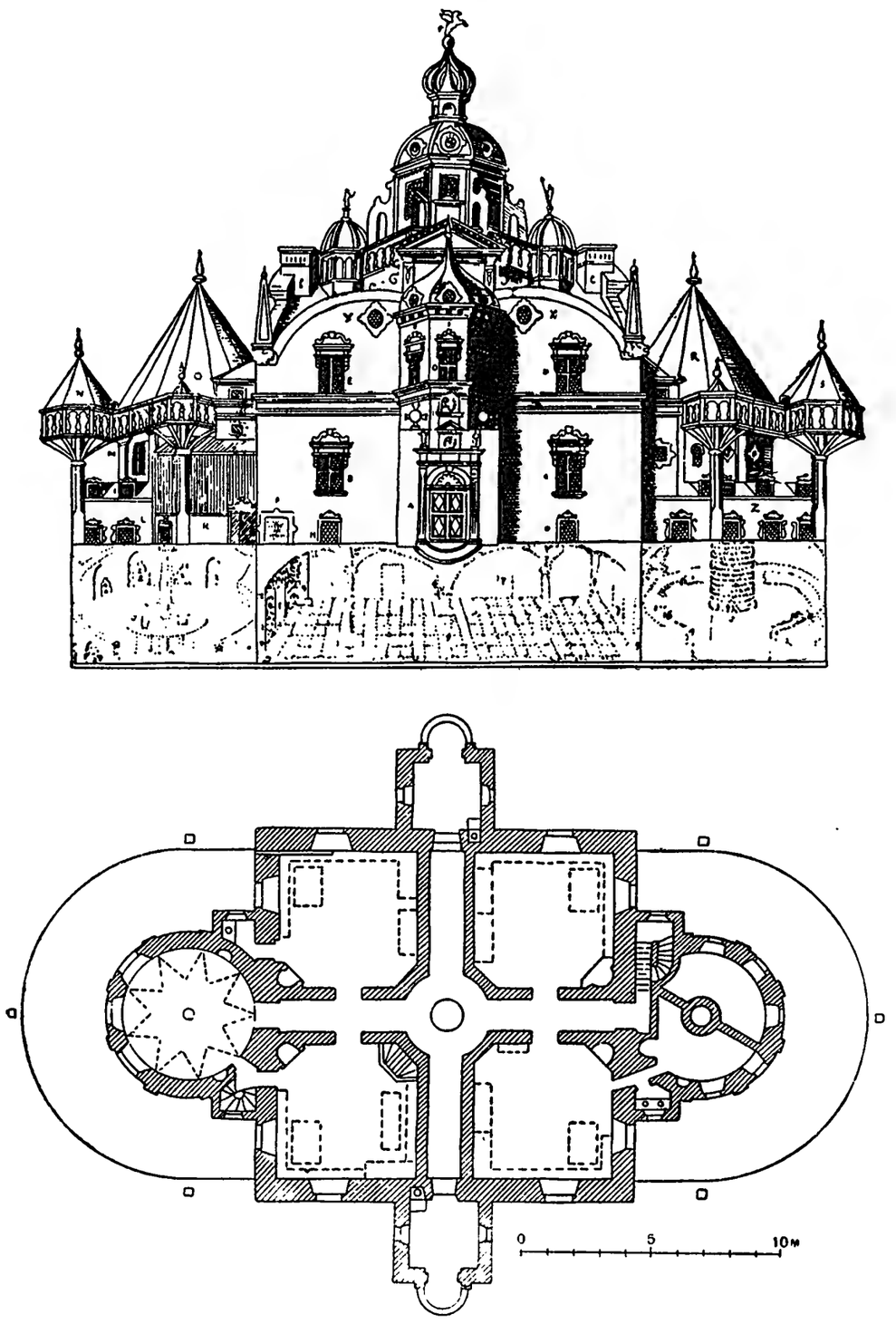


2. Планы жилых домов в усадьбах. *1* — Рюгорд, ок. 1525 г.; *2* — Хесселагергорд, 1538—1550 гг.; *3* — Борребю, 1556 г.; *4* — Эгесков, с 1554 г.

образом один возле другого щипцы, разные по форме, близки к ступенчатым щипцам готики. Но влияние Ренессанса здесь не менее сильно, чем в Хесселагергорде: на правильно расчлененных стенах симметрично расположены большие прямоугольные окна.

Усадьбы второй половины XVI в. окончательно теряют свое оборонное значение. Бойницы и машикули превращаются в декоративные фризы и пояса, угловые башни становятся открытыми павильонами; надвратные башни отмечают лишь главный вход (сохраняя иногда витые лестницы внутри). Французское влияние ощущается в планах построек, определяемых проходящей через них главной осью, и в общей тяге к регулярности и симметрии. Характерным примером может служить усадьба Люструп (строившаяся с 1579 г.) с резко выраженной главной осью, с превратившимися в боковые павильоны-флигеля угловыми башнями, с завершенной шпилем башней над входом. К тому же архитектурному типу принадлежат усадьбы Ульструп и Нерлунд.

Сложнее по плану, более близкий к замку, чем к усадьбе, Росенхольм, строившийся с 60-х годов XVI в. до начала XVII в. Перед старым трехбашенным корпусом был выстроен второй корпус нового типа с въездной башней и боковыми павильонами французского типа. Позднее



3. Ураниенборг. Обсерватория на острове Вен. Проект Тихо де Браге

(после 1580 г.) обе части были соединены боковыми корпусами, еще позднее была возведена башня внутри двора.

В заключение следует упомянуть о единственном в своем роде сооружении:

4. Кронборг. Королевский замок на берегу Зундского пролива, 1574—1585 гг.

несохранившемся замке с обсерваторией, выстроенном на острове Вен астрономом Тихо де Браге и названном Ураниенборг (рис. 3). Судя по описаниям и рисункам, формы его были причудливы, образцом же для плана послужила виченгинская вилла Ротонда Палладио.

На берегу Зундского пролива, там, где пролив очень узок, севернее города Хельсингера (Эльсинора), неизбежно вызывающего ассоциации с шекспировским Гамлетом, с давних времен стояла кирпичная крепость Кроген. В середине XVI в. крепость снесли и на ее месте построили загородную королевскую резиденцию, которая, оставаясь крепостью, должна была стать в то же время первым большим замком дворцового типа, не уступающим замкам Франции и других европейских стран.

Строительство началось в 1574 г. под руководством **Ганса Паске,** по-видимому, немца. В 1581 г. заключенного в тюрьму по обвинению в злоупотреблениях Паске сменил **Антониус Опберген из** Нидерландов. Принимал участие в строительстве и некий итальянец Петр (роль каждого из них определить трудно). Церковь замка, получившего название Кронборг (коронный замок), была освящена в 1582 г., строительство в целом было закончено в 1585 г. (рис. 4).

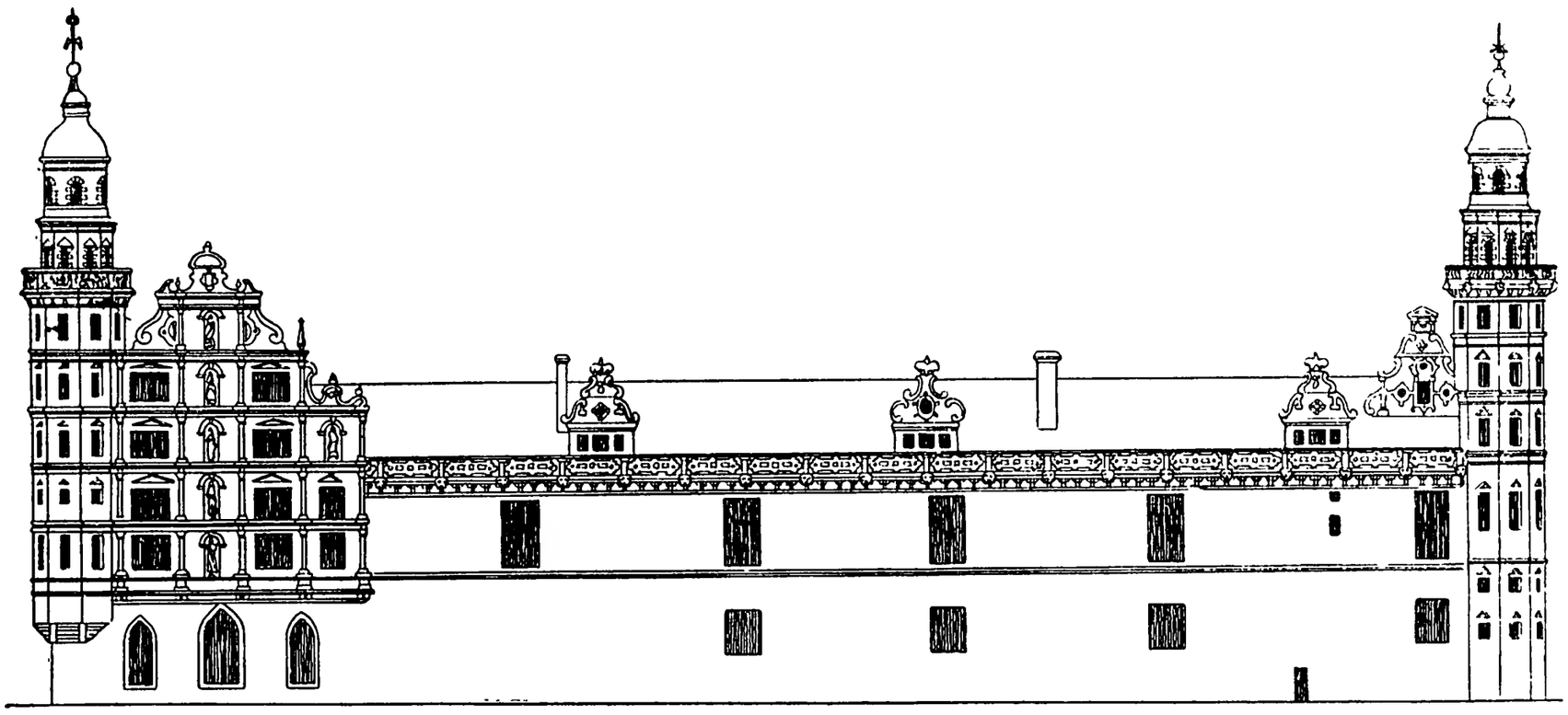
Наряду с кирпичом, из которого строились дворянские поместья, а позднее и королевские замки, в Кронборге был применен привозный камень из Голландии, Норвегии и с острова Готланда.

Кронборг стал первой монументальной резиденцией датских королей и единственным датским замком, облицованным тесаным камнем. Он получил форму почти правильного прямоугольника с башнями по четырем углам (рис. 5). Кроме того, со двора к середине южной стены замка примыкала самая высокая пятая башня. Отлична от других юго-западная угловая башня — четырехугольная в плане, низкая и широкая, с верхней площадкой для пушек. Главный вход на северной стороне отмечен воротами с порталом, фланкированным колоннами и богато украшенным резьбой по камню (первоначально ворота стояли отдельно перед рвом, через который был перекинут мост, позднее к ним были пристроены крепостные казематы). Замок был окружен с трех сторон валами и рвами с угловыми бастионами. Четвертая сто-

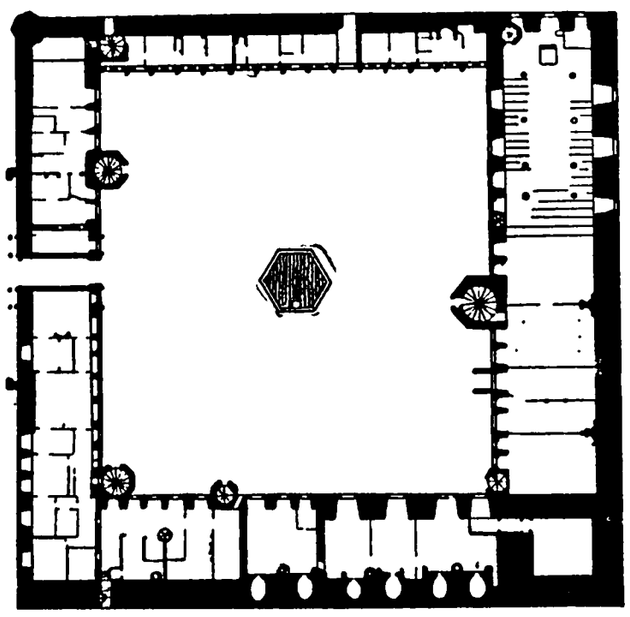
рона, обращенная к морю, была первоначально более низкой, одноэтажной, не превышающей высоты бастионов; открывался широкий вид на море. Главное значение имели бастион Фредерика (перестроенный из устаревшего бастиона старой крепости), к которому вел подземный ход от ворот замка, и бастион с маяком на углу.

Во времена Христиана IV Кронборг как государственная крепость защищал вход в проливы и напоминал о зундских пошлинах, как королевский замок — утверждал величие Дании.

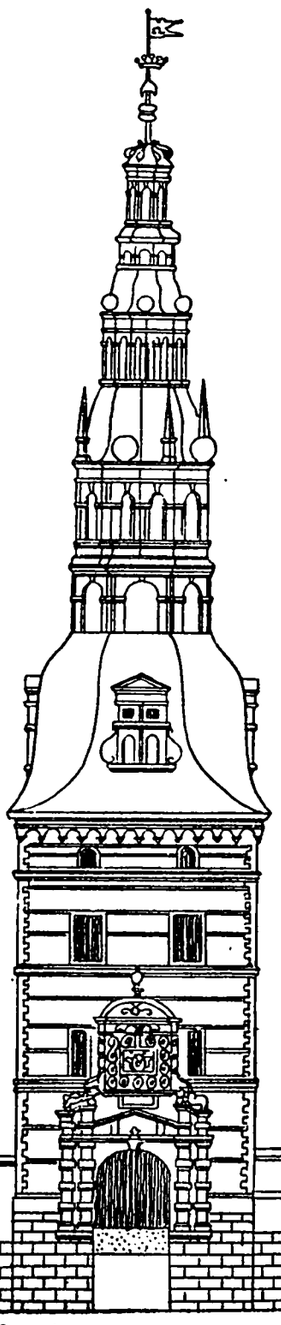
Большие серые плоскости стен, сложенных из тесаного камня (не говоря уже об окружающих рвах и бастионах), придают замку еще крепостной характер, но резной фриз над верхним этажом, расставленные над ним по крыше декоративные фронтоны, треугольные фронтончики над окнами, каменная резьба и колонны портала главного входа и, наконец, симметричность

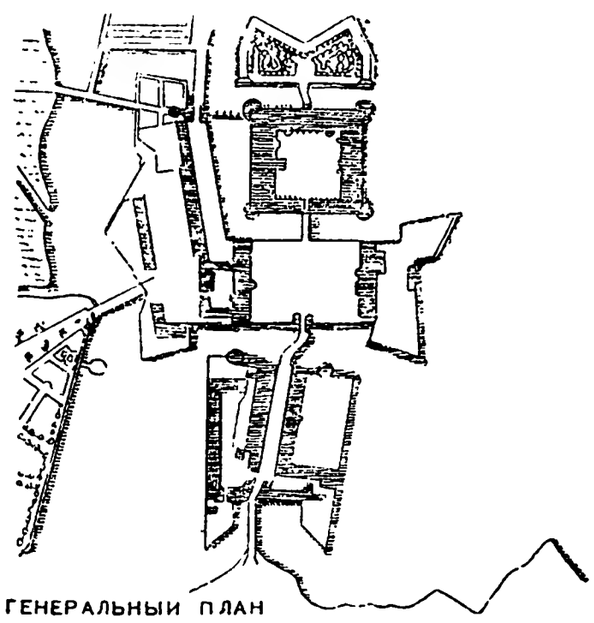


ВОСТОЧНЫЙ ФАСАД



ПЛАН 2 ЭТАЖА





ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН

ЮЖНЫЙ ФАСАД ВТОРОГО ДВОРА

5. Королевские замки Кронборг — восточный фасад и план второго этажа; Фредериксборг — генплан и южный фасад второго двора

композиции всего сооружения свидетельствуют о том, что строители замка были хорошо знакомы с распространяющимся из Италии по всей Европе новым архитектурным стилем. Однако, заимствуя формы и детали из Северной Германии и Нидерландов, строители Кронборга применили их по-своему.

В последние годы XVI в. Христиан IV заново перестраивает старый замок Фредериксборг, выстроенный еще Фредериком II к северу от города Хиллеред. От старых зданий сохранились две круглые башни с датой 1562 г. и «Баня» в парке (архитектор Флорис, 1580 г.) — двухэтажное здание с готическим ступенчатым щипцом, восьмиугольной лестничной башней и богатым порталом. Новые постройки возводились на трех расположенных друг за другом островках озера и были закончены в основном в течение первого десятилетия XVII в., но строительство было вполне закончено лишь в 1625 г. (рис. 6).

6. Фредериксборг. Замок. Общий вид и ворота башни второго двора

Автора всей композиции назвать затруднительно, известно лишь, что изменения в нее вносились самим королем Христианом IV и что на более поздней стадии в строительстве принимал участие Ганс Стенвинкель Младший.

На первый из островов можно пройти по мосту между бастионами. На островке — скромные служебные и хозяйственные постройки, между которыми узкая прямая дорожка ведет к мостику в виде буквы S (он так и называется S-мостик), соединяющему первый остров со вторым.

На втором островке — второй двор замка. Вход в него ведет через ворота монументальной башни, соединенной низкими стенами с двухэтажными постройками, протянувшимися вдоль островка справа и слева. В них помещалась канцелярия, жил обслуживающий персонал, останавливались послы и гости.

В центре второго островка расположен гранитный фонтан со скульптурной фигурой Нептуна. Дорожка подводит к мосту, перекинутому на третий остров, где находится собственно замок — королевская резиденция.

План Фредериксборга — характерный симметричный ренессансный план замков Франции и других европейских стран. Выстроенный из кирпича и белого песчаника замок имеет форму правильного прямоугольника с башнями по углам. Но башни — разной высоты и формы. Передние — низкие и толстые с шлемовидными завершениями, задние — высокие, стройные со сквозными шпилями. Это не замкнутая крепость, к которой еще близок Кронборг. Южная сторона прямоугольника — низкая одноярусная галерея-аркада на колоннах со статуями в нишах, завершенная сквозной балюстрадой. В центре аркады портал с богато украшенным причудливым завершением, к которому подходит мост, связывающий второй островок с третьим. Первоначально скромная передняя стена замка не удовлетворила короля и была заменена пышной галереей-аркадой, выполненной по проекту Ганса Стенвинкеля Младшего (контракт 1619 г.). Мало того, вдоль фасада королевского корпуса была сооружена вторая галерея, отвечающая первой, на которую в торжественные дни выходил король со свитой под звуки оркестра.

Симметрия всей композиции с тремя островками, нанизанными на главную ось, нарушена изгибом S-мостика, сбивающим ансамбль с оси. Симметрично расположены торцы боковых корпусов замка с одинаковыми эркерами и завершениями. Но и здесь монотонную симметричность нарушают разноэтажность корпусов и различные формы оконных проемов. Равновесие объемов нарушено высокой башней в северо-западном углу двора. План усложнен так называемой галереей Совета, ведущей из покоев короля над перекинутыми над водой арками (как во французском замке Азе-ле-Ридо) к зданию зала Совета. В украшенное богатым порталом здание можно попасть и со второго острова через так называевые Карусельные ворота, ведущие к манежу, где придворные развлекались излюбленной игрой того времени — конной каруселью.

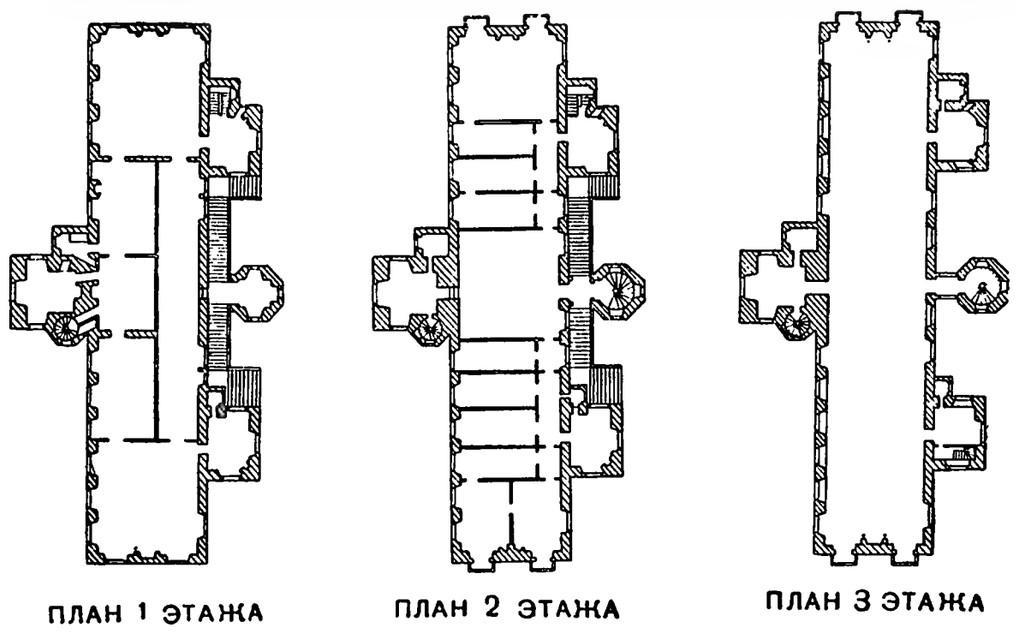
Не нарушена симметрия лишь северного, выходящего на озеро фасада замка с двумя легкими эркерами между средней и угловыми башнями.

Главная ось ансамбля Фредериксборга сдвинута преднамеренно, чтобы из-под арки надвратной башни второго острова неожиданно, как бы внезапно, раскрывался главный фасад замка.

После большого пожара 1859 г., который был объявлен национальным бедствием, от былой роскоши интерьеров Фредериксборга, ставшего теперь Национальным музеем, не осталось почти ничего. Сохранились только церковь и фрагменты других помещений. Некоторые из них восстановлены (оба рыцарских зала, «Летняя комната» короля и «Зимняя комната» королевы).

Преднамеренная асимметричность композиции, полихромия кирпича и песчаника, обогащавшаяся раньше обильной позолотой (внутри преобладали серебро и черное дерево), причудливые очертания башен, эркеров и щипцов — все это придает особую живописность и самобытность самому выдающемуся памятнику датской архитектуры, в котором с наибольшей полнотой воплотился стиль датского Ренессанса (именуемый иногда стилем Христиана IV).

Выстроив эту большую загородную резиденцию, Христиан IV задумал возвести небольшой летний дворец и в Копенгагене. На приобретенном для этой цели за городским валом участке в 1610 — 1625 гг. был выстроен дворец Росенборг (замок



7. Росенборг. Замок. Боковой фасад и планы

Роз), окруженный укреплениями, валами и рвами с подъемными мостами (рис. 7).

Но если Кронборг долгое время сохранял свое значение как крепость, если черты оборонной архитектуры были неотъемлемы от замка Фредериксборг, в Росенборге, более близком к дворцовому парковому павильону, они были только декоративными. Это частично сохранившиеся рвы и въездные ворота (1610 г.). Дворец расположен в разбитом позднее большом регулярном парке.

План Росенборга прост. К основному прямоугольнику примыкают три четырехгранные башни со стройными ажурными шпилями: самая высокая — в середине садового фасада, две — по углам северного садового фасада, по обе стороны четвертой, самой низкой, лестничной башни с шлемовидным завершением, к которой подводят справа и слева ступени наружных лестниц (башня служит главным входом). На торцовых фасадах с щипцами сложных очертаний на верхних этажах выступают два эркера (в конце XVII в. спущенные до цоколя). В сводчатых подвалах были когда-то винные погреба, первый этаж занимали апартаменты короля и королевы, второй — комнаты принцев и принцесс. Весь верхний этаж был занят Рыцарским залом. В первоначальном виде сохранились лишь приемный зал, спальня и рабочий кабинет короля.

Росенборг построен из кирпича и белого камня с шиферной кровлей, замененной позднее металлической со шпилями из меди и свинца. В отношении материала, конструкции и архитектурных форм образцом для него послужил, несомненно, Фредериксборг, но план Росенборга — традиционный план датских усадеб.

Жилых домов XVI — XVII вв. в Копенгагене сохранилось немного. И в столице, и в провинции это были кирпичные или фахверковые постройки. Как и в средние века, дома были обращены к улице торцами с крутыми гладкими или ступенчатыми крышами (рис. 8).

Верхнюю часть дома занимала семья владельца, нижняя предназначалась для торговых помещений и складов (рис. 9, 1). Иногда она сдавалась внаем.

В 1647 — 1651 гг. в столице был выстроен многоквартирный доходный дом, получивший название Шесть сестер по шести входным дверям (разрушен в 1900 г.).

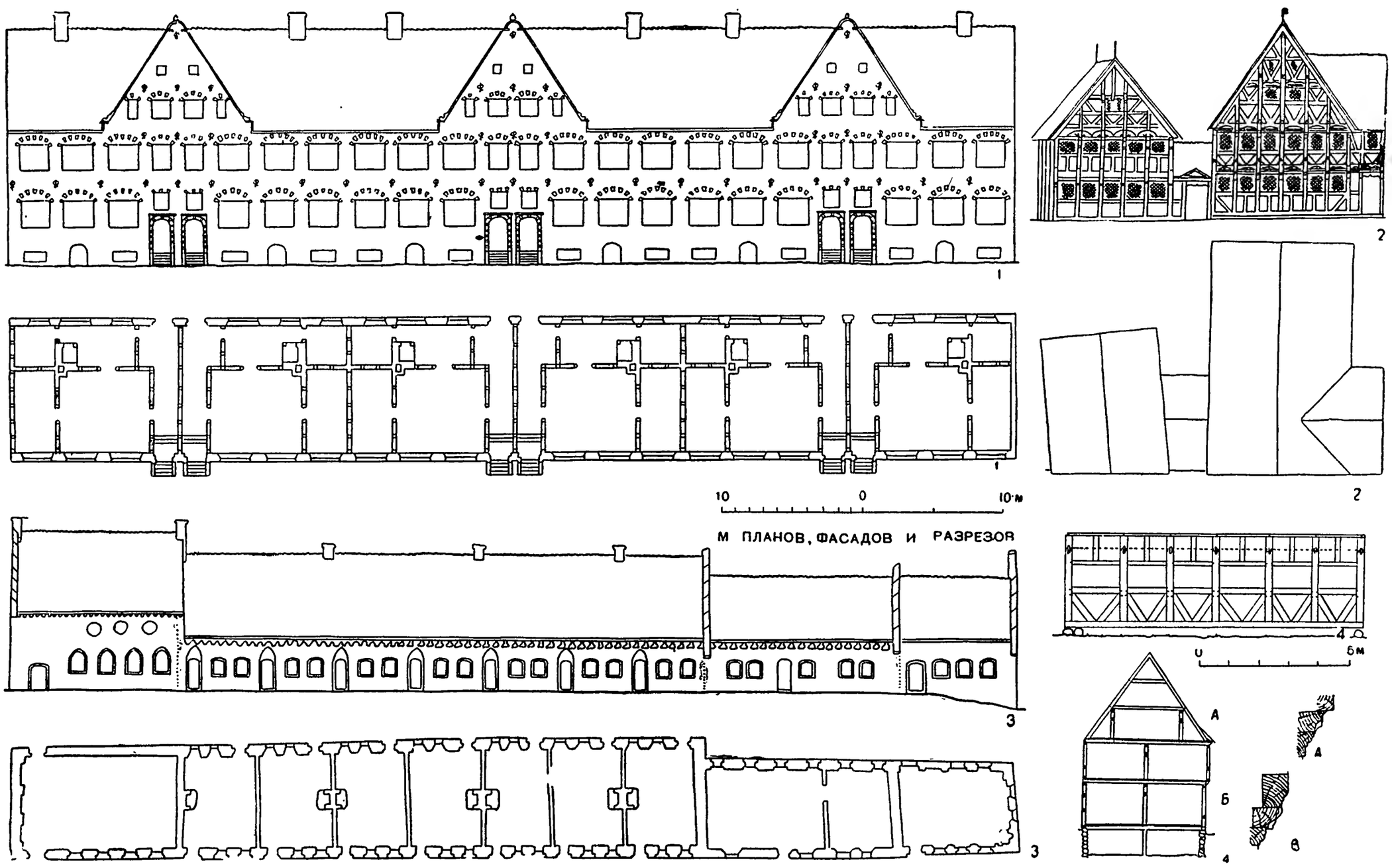
На дома богатых горожан явно воздействует новый архитектурный стиль, сложившийся в Фредериксборге и в Росенборге. Таков в Копенгагене дом бургомистра Матиаса Хансена с двумя богато убранными декоративными фронтонами, дом Иенса Бангса в Ольборге и др.

8. Жилые дома в городе Орхус (фахверковый) и в Копенгагене (кирпичный)

В церковном строительстве победа Реформации отразилась незначительно. В столице и особенно в провинции старые церкви были приспособлены к особенностям нового культа.

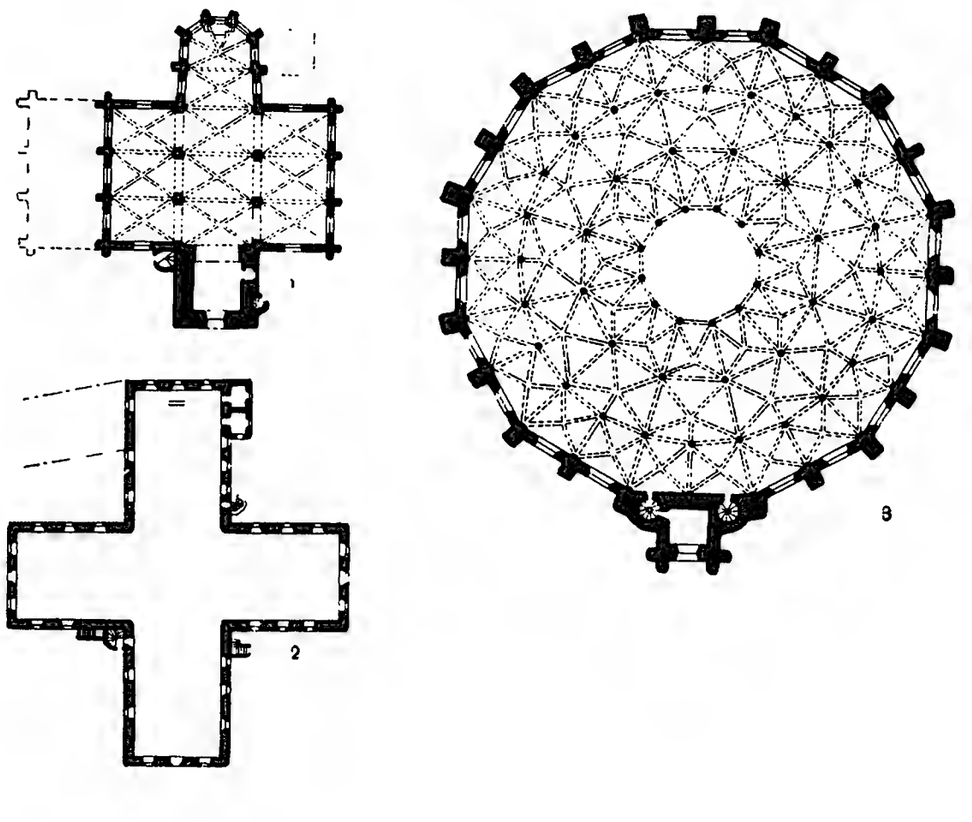
Однако следует отметить и три новых обстоятельства.

Во-первых, наряду с колокольнями, завершенными вытянутой многогранной пирамидой, в Копенгагене появляются ажурные церковные шпили, как на башнях королевских замков. Таков шпиль церкви св. Духа, возведенный по рисунку Ганса Стенвинкеля Старшего около 1594 г.



9. Жилые дома.

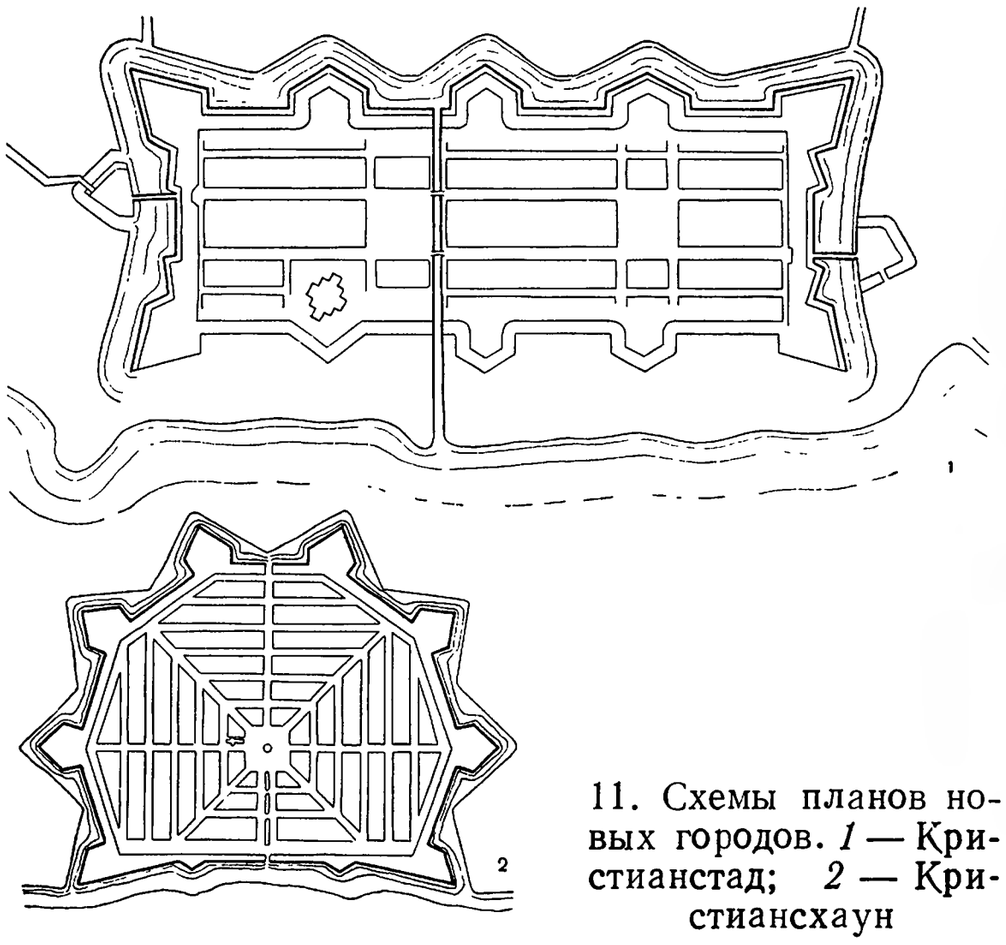
1 — дом Рейминга с аптекой в Кольдинге, 1595 г., пристройка, 1607 г.; *2* — каменный дом в Нортваде; *3* — «Дом шести сестер» в Копенгагене, 1647 г.; *4* — пример фахверковых конструкций



10. Планы церквей времени Христиана IV. Слева вверху — в Кристианстаде; внизу — св. Петра; справа — св. Анны

Во-вторых, примерами нового стиля могут служить ордерные порталы той же церкви св. Духа и других церквей, еще скромные фасады Хольменскирке в Копенгагене и нарядно убранный фасад капеллы Христиана IV в городе Роскилле и, наконец, богатый интерьер церкви замка Фредериксборг.

В-третьих, начинаются поиски новых плановых решений для зданий, заново строящихся для нужд нового вероисповедания (рис. 10). Таковы планы Хольменскирке в виде равностороннего креста, кре-



11. Схемы планов новых городов. *1* — Кристианстад; *2* — Кристианснхаун

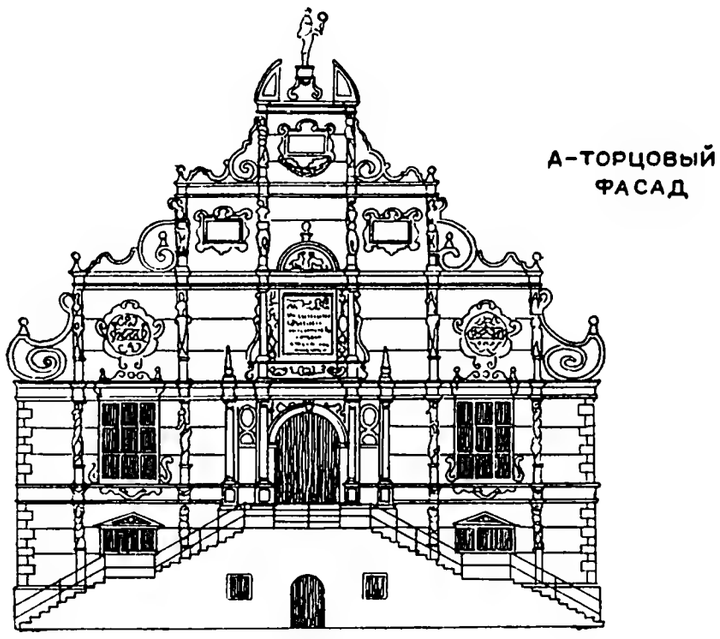
стообразный план церкви св. Петра, неосуществленная ротонда церкви св. Анны, усложненный план церкви в городе Кристианстаде в провинции Сконе (перешедший позднее к Швеции).

Особо следует упомянуть об одной из достопримечательностей датской столицы, так называемой Круглой башне, пристроенной в 1637 г. к университетской церкви Троицы для астрономических наблюдений. Архитектурный облик этого здания с двойными окнами флорентийского типа, расположенными друг над другом между протянутыми сверху донизу узкими лопатками, членящими башню, с крупными консолями под балюстрадой верхней площади, далек от культовых сооружений. Внутри — винтовой пандус.

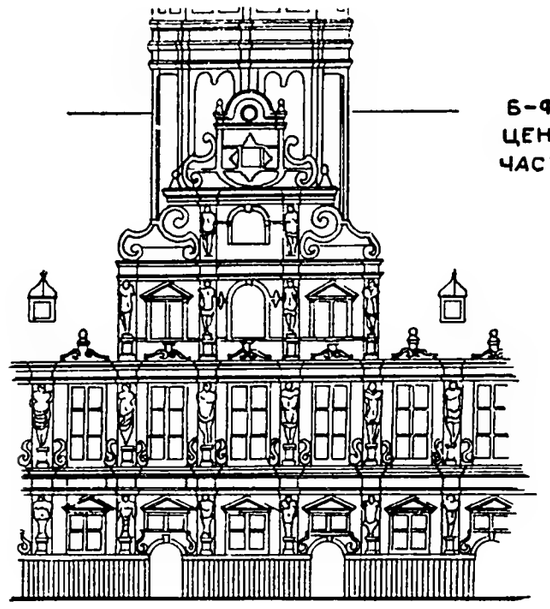
Христиан IV не только обстраивал Копенгаген, который, по его замыслу, не должен был уступать самым крупным голландским городам, но и закладывал новые города по новым градостроительным проектам. В 1616 г. был заложен Глюксборг, образцом для которого послужил итальянский город Пальма Нуова. По аналогичному звездообразному плану был составлен первый проект города Кристианснхауна (рис. 11, *2*). От них отличается своим планом упоминавшийся Кристианстад (рис. 11, *1*). В 1629 г. был составлен радиально-кольцевой план реконструкции Копенгагена, оставшийся неосуществленным.

От новых городов сохранилось мало. О строительстве Христиана IV в столице главное представление дают гравюры того времени.

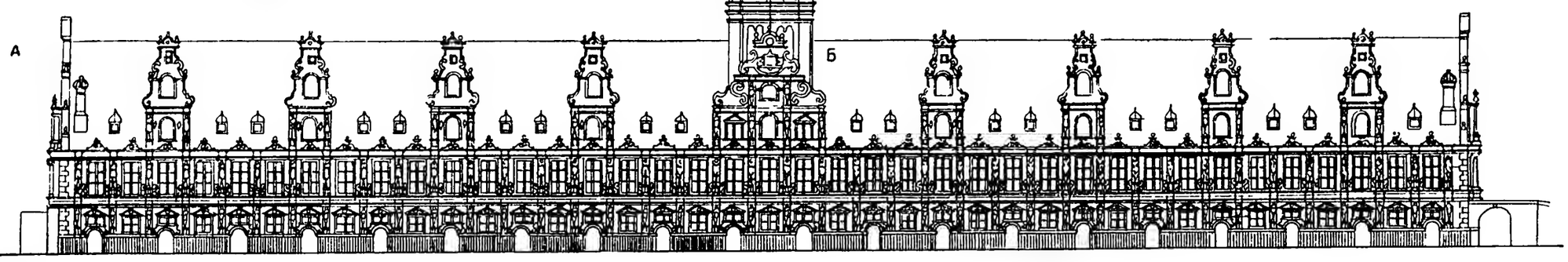
12. Копенгаген.
Старая ратуша, конец XVI в.

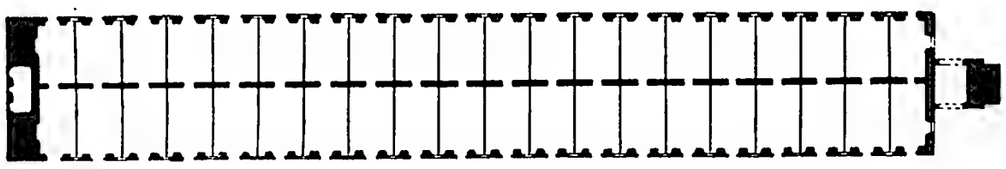


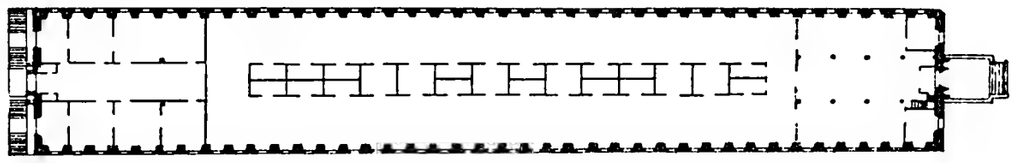
А–торцовый фасад



Б–фрагмент центральной части фасада







13. Копенгаген. Торговая биржа, 1619—1640 гг.

14. Копенгаген. Биржа. Боковой фасад

Неподалеку от старого королевского замка был вырыт прямоугольный бассейн, вмещающий корабли любых размеров. В 1598—1611 гг. он был обстроен с четырех сторон (был оставлен лишь вход для судов) приземистыми мощными постройками, где помещались арсенал, цейхгауз и провиантские склады. В другом районе города было сооружено адмиралтейство; между площадями Старого и Нового рынков была построена ратуша (сгоревшая в XVIII в.) (рис. 12). Строились и жилые дома: дом для рабочих-кораблестроителей и поселок Нюбодер для матросов и их семей, состоявший из регулярных рядов одинаковых одноэтажных домиков.

Испытание временем выдержало гражданское сооружение, которое стало гордостью датской архитектуры и не уступает по монументальности Кронборгу и Фредериксборгу — копенгагенская Торговая биржа, строившаяся с 1619 г. (рис. 13, 14). Близ гавани были проведены большие работы по выемке грунта и забивке свай. Строительная площадка находилась между каналами, суда могли подходить к новой бирже с двух сторон (южный канал теперь засыпан). Здание, подведенное под крышу в 1623 г., выглядело первоначально скромно — не было ни шпиля, ни декоративных фронтонов на выходивших на каналы фасадах. Король приказал расширить и украсить постройку. Работы производились местными мастерами и рабочими под руководством Ганса Стенвинкеля, «главного архитектора и строителя его королевского величества» и его брата Лоренца. Братьев Стенвинкель можно считать авторами сооружения.

В первоначальном состоянии биржа вполне соответствовала своему назначению. В первом этаже находились товарные склады, во втором этаже по всей длине здания между торговыми помещениями с прилавками проходили два коридора, по концам которых были расположены залы для заключения сделок. Внизу торговали оптом, наверху — в розницу.

Чтобы привлечь внимание к новому сооружению, были использованы все возможности нового стиля. При прежнем сочетании красного кирпича с белым камнем возможно больше украсили торцы с причудливыми щипцами и порталами входов. Восемь одинаковых фронтонов с более высоким девятым, акцентирующим середину постройки, скрашивают монотонность длинных фасадов. Впервые появляются в качестве завершения вертикальных членений скульптурные человеческие фигуры, напоминающие гермы. Возвышающийся над зданием знаменитый шпиль, как бы спле-

тенный из хвостов четырех драконов, стал достопримечательностью Копенгагена.

Датские королевские замки остались памятниками той эпохи, когда Дания была мировой державой. Копенгагенская биржа — последний выдающийся памятник датского Ренессанса — символ твердо укрепившейся молодой датской буржуазии.

2. АРХИТЕКТУРА ШВЕЦИИ

Кальмарская уния тяготила шведов, не желавших признавать власти датских королей. Недовольство вылилось в восстание, возглавленное представителем старого дворянского рода Густавом Вазой. В 1523 г. уния была расторгнута, и Густав Ваза был провозглашен шведским королем Густавом I (1523—1560 гг.).

Главной целью, поставленной новым королем, было укрепление центральной власти и обеспечение господства на Балтике. Введенная в стране Реформация помогла осуществлению первой цели: секуляризация собственности духовенства обогатила казну, церковные земли перешли к государству и частично к дворянам, что привлекло их на сторону короля. Для достижения второй цели строился флот, заключались торговые договоры с европейскими государствами, велись войны с Данией и Московским государством.

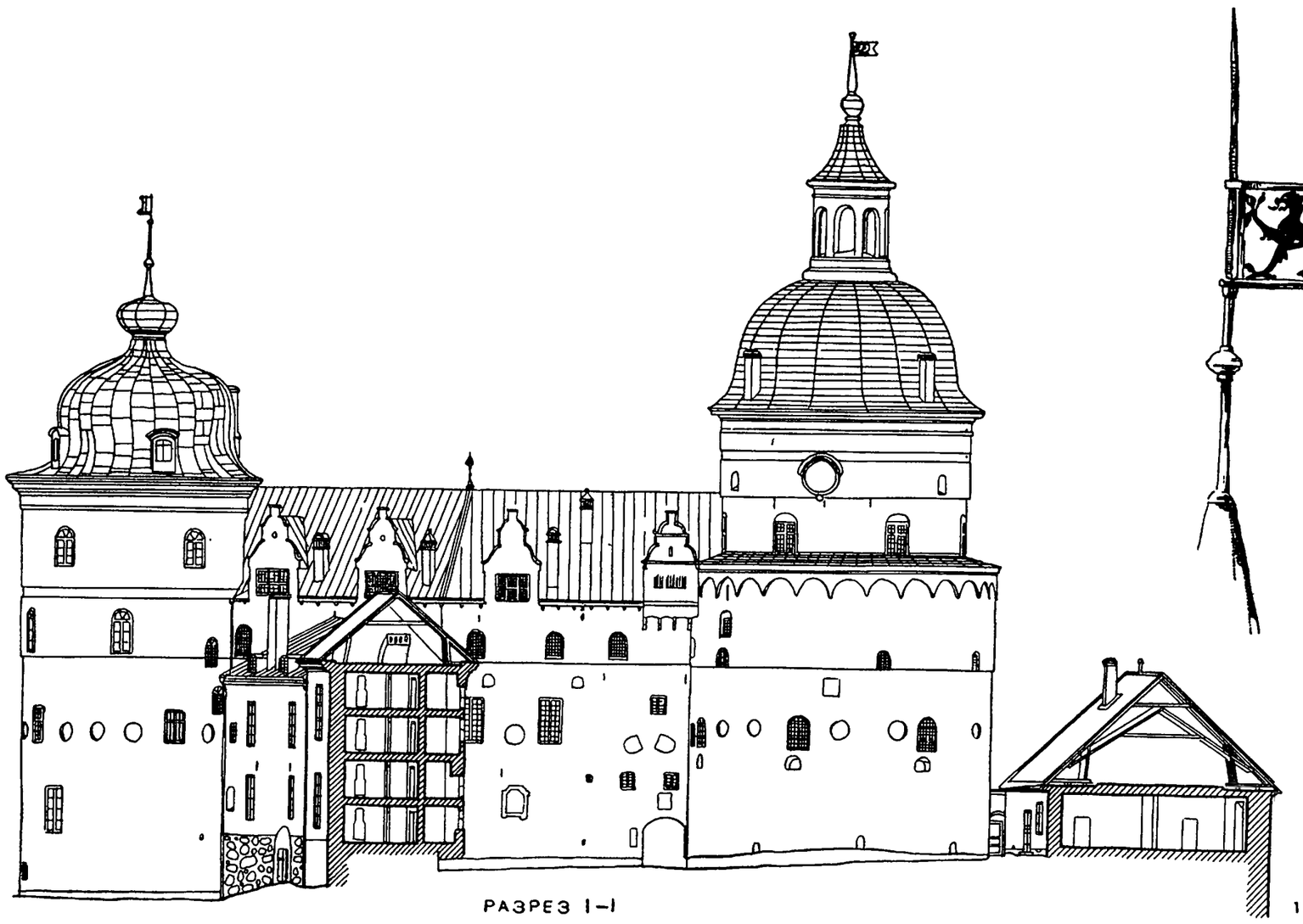
Политику Густава I успешно продолжали его сыновья Эрик XIV, Иоганн III и Карл IX, правившие Швецией до начала XVII в. Окончательному достижению обеих целей препятствовали, однако, общая отсталость страны, постоянные войны и внутренние раздоры — сыновья Густава I ожесточенно враждовали между собой. Только к середине XVII в. Швеция, расширив свои границы, стала мировой державой.

За девять десятилетий, протекших с провозглашения Густава Вазы шведским королем до конца правления его третьего сына Карла IX (1604—1611 гг.), в Швеции было выстроено немного. Тем не менее за этот период в архитектуре сложился своеобразный национальный стиль, получивший название «Ваза-ренессанс».

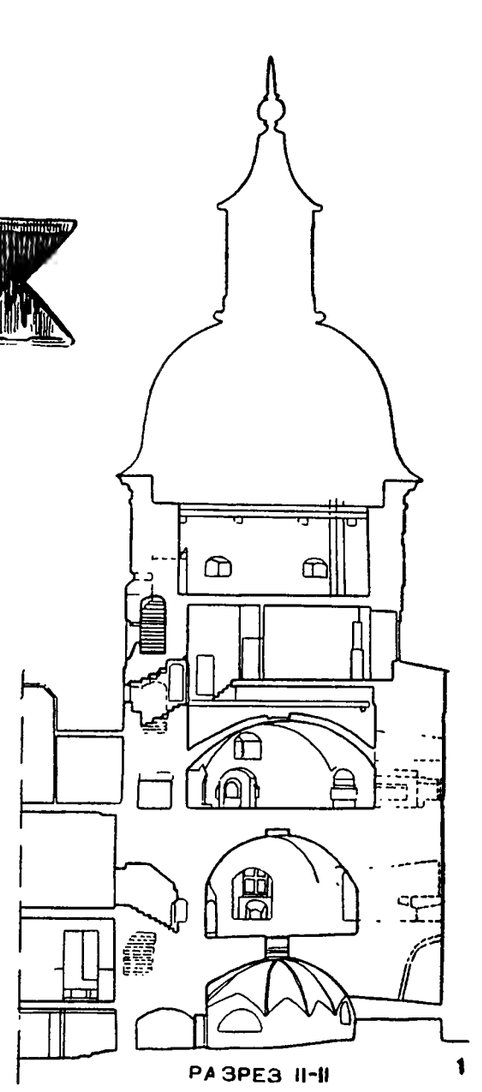
В большей степени, чем архитектурный облик построенных и перестроенных замков, основателя династии интересовало их соответствие требованиям военной науки — король опасался и крестьян, и связанной с высшим духовенством части дворянства. Свергавшие друг друга с престола и заключавшие один другого в тюрьму его сыновья строили немного — при них только заканчивались и отделывались начатые ранее сооружения. Тогда и проник с юга Европы в Швецию новый ордерный стиль — через Германию, Данию и через Польшу (женой Иоганна III была Екатерина Ягелло, а сын их Сигизмунд стал королем Швеции и Польши). Больше строили дворяне, расширившие свои владения и воспринявшие идеи новой культуры. Королевские крепости-замки и дворянские замки-усадьбы — основные типы шведской архитектуры (культовые сооружения относятся к более позднему времени). Для культовых обрядов достаточно было старых церковных зданий. Строительство в городах стало более оживленным в XVII в., когда перестраивались старые города (перепланировка Стокгольма относится к 1630—1640 гг.) и строились новые (Гетеборг основан в 1619 г.).

Первым замком Густава Вазы был Грипсхольм (рис. 1, 2). В шведской

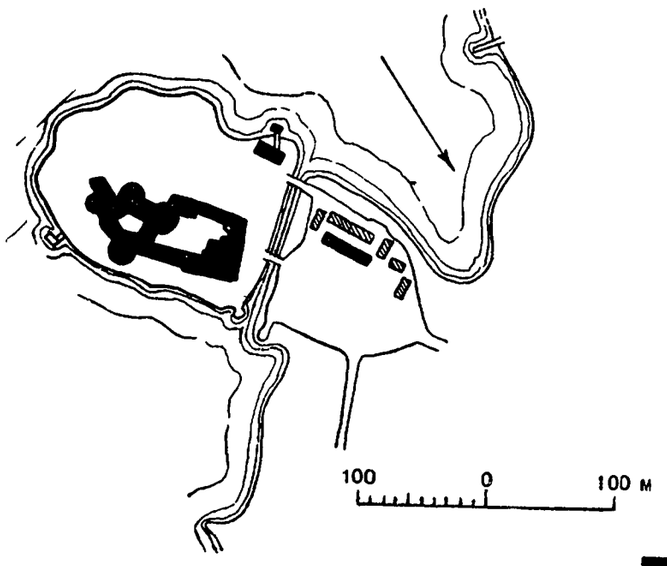
1. Замок Грипсхольм на озере Мелар, 1537 г. Гриф-башня

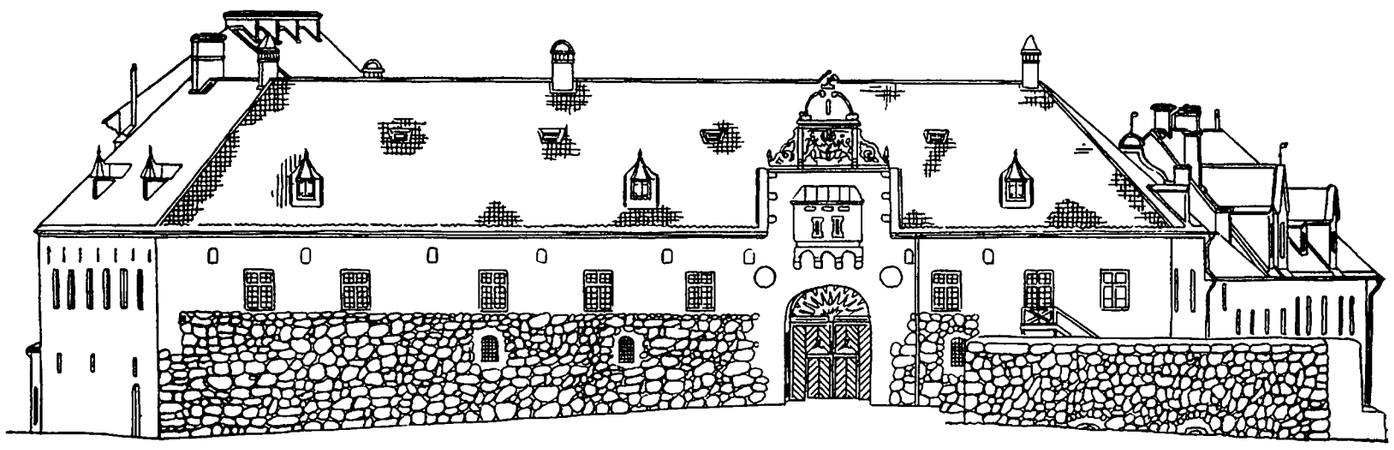


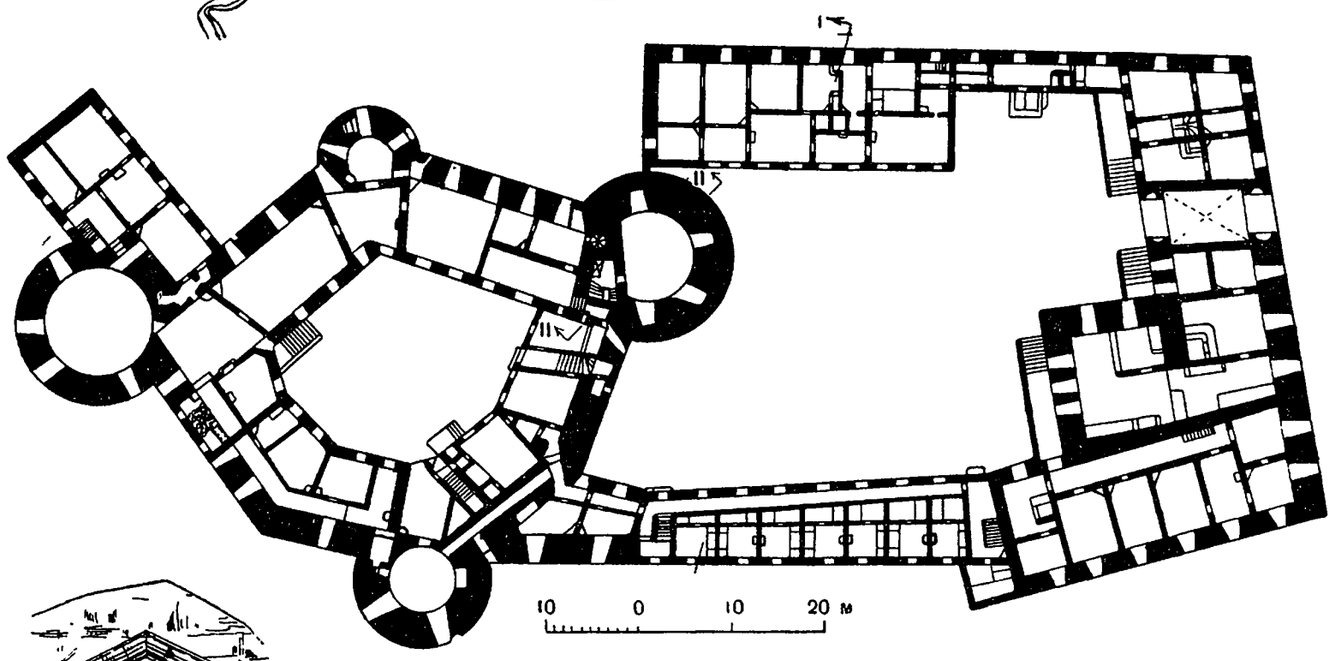
РАЗРЕЗ I–I

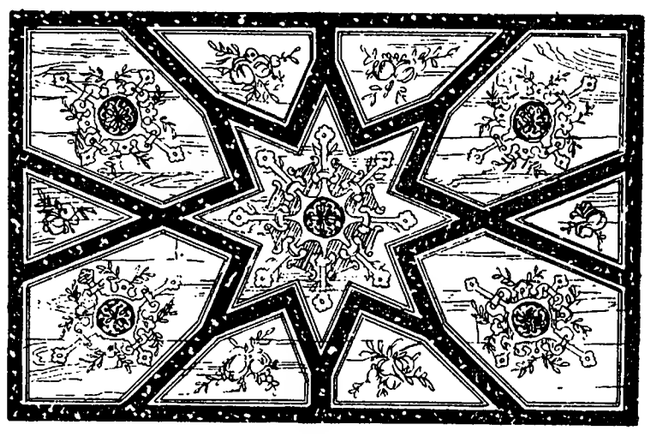


РАЗРЕЗ II–II

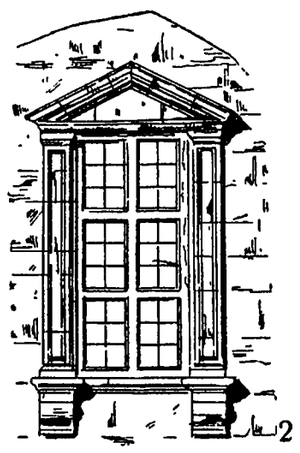


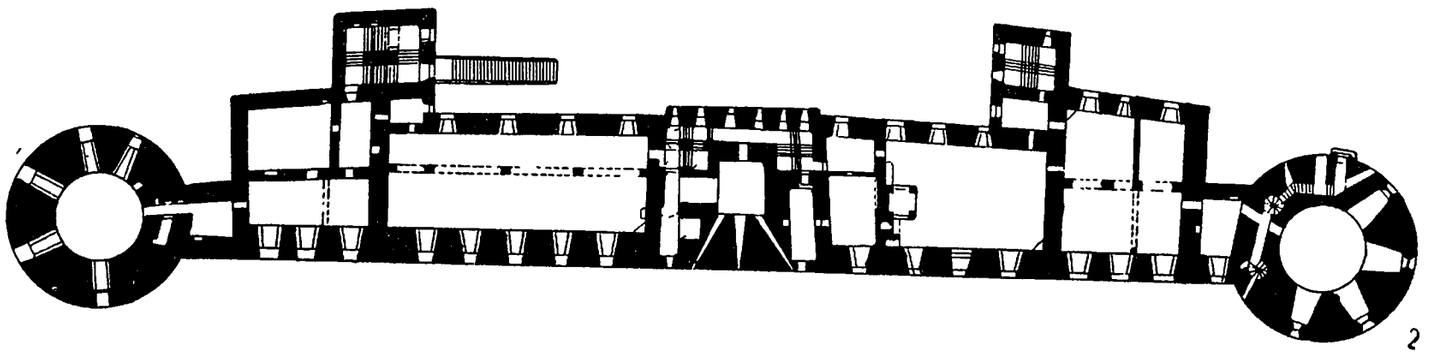






ДЕРЕВЯННЫЙ ПОТОЛОК





2. *1* — Замок Грипсхольм; *2* — замок Вадстена, 1545—1563 гг.

хронике времен Карла IX говорится, что «в 1537 г. король заложил и перестраивал замок Грипсхольм на том острове, где он находится и ныне». Основой комплекса стали четыре круглые башни разного диаметра, расположенные по странам света; самая мощная восточная (теперь она именуется Театральной по встроенному в нее в XVIII в. залу для театральных представлений), меньшая по диаметру и более низкая северная (так называемая Ваза-башня), самая высокая западная (Гриф-башня) с флюгером в виде грифа на шпиле и наименьшая по диаметру южная Тюремная башня.

Между Театральной и Ваза-башней с одной стороны и Гриф-башней и Ваза-башней с другой стороны были возведены жилые корпуса с фасадами, выступающими углом наружу; от Тюремной башни тянулись к Театральной и Гриф-башне прямые гладкие стены. Так образовался замкнутый шестиугольный внутренний двор замка. Внешний двор образовали строения последующих веков и сохранившаяся от средних веков самая старая часть комплекса — «Королевская кухня».

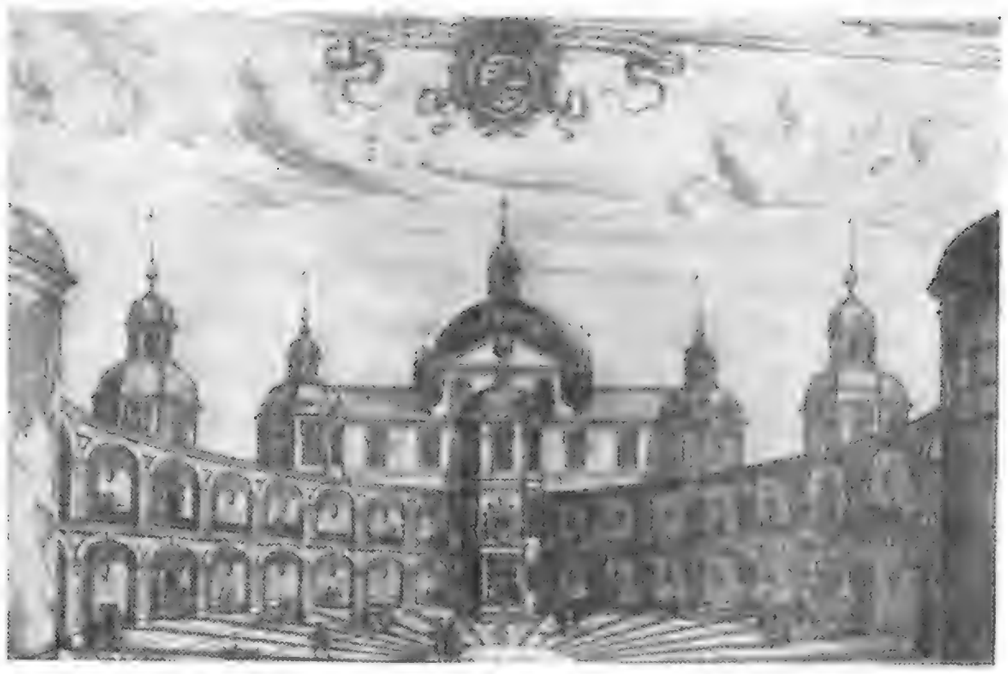
Строительство начал Генрих фон Целлен из Померании. Оно продолжалось и позднее в течение нескольких веков (вплоть до реставрации конца XIX в.). При сыновьях Густава Вазы крепость приняла вид ренессансного замка. Жилыми помещениями был обстроен весь внутренний двор, все роскошнее становились покои с росписью стен и сводов, с резными деревянными панелями и потолками. Из сохранившегося от XVI в. наиболее характерна комната герцога в Тюремной башне (рис. 3). Неправильной формы сводчатое помещение отделано в новом стиле со всей роскошью, на какую были способны местные и зарубежные мастера: роспись сводов носит ярко выраженный шведский характер, примененные здесь арки на пилястрах и другие части ордера можно найти на гравюрах, иллюстрирующих архитектурные трактаты Серлио и Дюсерсо. Снаружи крепостную суровость смягчили опоясывавший башни глухой архитектурный фриз и разнообразные завершения башен.

Второй загородной резиденцией короля Густава стал замок Вадстена, начатый в 1545 г. (рис. 2. 3). Он был также задуман как крепость. Расположенный на самом берегу озера прямоугольный жилой корпус

,3. Замок Вадстена. Вид с северо-запада; Замок Грипсхольм. Комната герцога Карла

с башней над средней частью, где находится церковь, с обоих концов защищен толстыми приземистыми башнями-бастионами, перед которыми расположены еще две такие же башни (между башнями находились валы, в XIX в. замененные низкими стенами, окруженные наполненными водой рвами). Фортификационными работами ру-

4. Замок Кальмар. Общий вид замка и колодец во дворе



5. Замок в Свартшё (не сохранился). Круглый двор, план

ковод

шены орнаментальной росписью. Гордостью шведской архитектуры стал обращенный к воде северный фасад замка с квадратной башней заподлицо с средней его частью и с более низкими круглыми башнями по бокам. Суровое величие этого сооружения подчеркнуто фактурой кладки. Ренессанс вносит новые черты применением дори-

6. Гостиная усадебного дома XVI в.

ческого фриза на полуколоннах портала 1563 г., пилястр, волют и скульптур в нишах шипцовых завершений обоих торцов здания (1605—1620 гг.).

Сыновья Густава Вазы достраивали и перестраивали другие королевские замки. Большие работы велись в Кальмарском замке (рис. 4), где сохранились интерьеры, порталы и фонтан во внутреннем дворе. Судя по сохранившимся изображениям, многие черты нового стиля приобрел средневековый Стокгольмский замок, перестроенный в XVII—XVIII вв. Из несохранившихся построек следует упомянуть также перестроенный замок Свартшё с круглым двором диаметром 27 *м*, окруженным двумя ярусами аркад, — свидетельство дальнейшего проникновения в Швецию нового архитектурного стиля (рис. 5).

Сохранившиеся в большом количестве сооружения в дворянских поместьях для развития архитектуры Швеции имеют меньшее значение, чем ее королевские замки. В принадлежавшей в XVI в. Дании провинции Сконе строительство испытало датское влияние. Как и в Дании, в большинстве кирпичные дворянские замки можно разделить на два типа: замкнутый и открытый. Наиболее характерные образцы первого типа — усадьбы Турун и Виттскевле — почти квадратные в плане с двумя башнями, расположенными по диагонали. Характерные признаки Турупа, выстроенного в 1545—1546 гг., — ступенчатые фронтоны датского типа и одна из башен — круглая внизу и восьмигранная в верхней части, а также ренессансная аркада с одной стороны внутреннего двора. В Виттскевле, на стенах которого сохранились даты строительства (1553 и 1577 гг.), одна башня сохранила средневековые зубцы, другая завершена многоярусным шпилем, характерным для начала XVII в. Ко второму, более позднему типу относится Свенстроп с нарядными завершениями квадратной лестничной башни в середине длинной стены и торцовых стен, выстроенный в 1596—1599 гг. Завершающим эпоху является Росендаль, начатый в 1615 г. Эта самая изящная из построек шведских дворян, несмотря на башню со шпилем в одном из углов двора, скорее мирная усадьба, чем укрепленный замок.

В других местах Швеции для дворянских усадебных домов, всегда каменных, характерен прямоугольный корпус, к которому примыкают три четырехугольные башни: в середине фасада и по углам. Таковы усадьба Экенес и известная по гравюрам Стурефорс, меньшие по масштабам и более простые по внешнему облику, чем королевские замки. Беднее и их интерьеры с белыми каменными стенами и деревянными или каменными полами (рис. 6).

Местные мастера, уже знакомые с формами классического ордера, украсили только двери и очаги порталами с треугольными или более сложными по очертаниям фронтонами на колоннах.

Архитектура Швеции приобретает общеевропейское значение в XVII в., когда централизованное шведское государство не уступает могуществом и авторитетом ни одному из других государств Европы. В этот блестящий век шведской истории появились и архитекторы-профессионалы.

Тем не менее большую роль в общем развитии архитектуры сыграло исключительно самобытное, непосредственное и свежее зодчество XVI в., среди памятников которого наибольшее значение имеет замок Вадстена, служивший образцом для многих более поздних построек вплоть до XX в. Его северный фасад с акцентированным центром и боковыми башнями стал прообразом архитектурного типа, усложнившегося позднее и развившегося, главным образом в загородных резиденциях, в вытянутое по горизонтали здание с более высокой средней частью и также более высокими нарядными боковыми павильонами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К концу рассматриваемого периода Италия уступила ведущее место в экономическом и социально-политическом развитии крупнейшим из образовавшихся в Европе национальных государств — Испании, Франции, Великобритании. Ее разобщенные мелкие государства практически утратили свою независимость.

Но, как это бывало и раньше в истории, победители немало заимствовали у побежденных, и влияние итальянской культуры, особенно ее искусства и архитектуры, быстро распространяется по Европе.

Уже в период итальянских войн в начале XVI в. представители французского, испанского и немецкого дворянства имели возможность оценить высокую культуру быта господствующих слоев итальянского общества, и эти первые контакты способствовали распространению итальянских влияний. Сперва имело место заимствование отдельных архитектурных форм и композиционных приемов, лишь вкрапливавшихся в готическое по общему характеру зодчество Испании и Франции. Но вскоре эти заимствования уступили место более широкому и органическому процессу сложения архитектуры нового времени.

Архитектурными заказчиками в эту эпоху европейской истории преимущественно являются, с одной стороны, государственная власть в лице абсолютного монарха и феодальной знати, с другой — зарождающаяся буржуазия. Они оказывали возрастающее влияние и на церковное строительство. И эти заказчики, начиная с королевского двора, определявшего образ жизни и вкусы общественной верхушки, и кончая ранней буржуазией, отстаивавшей право на свободу личности и прогрессивное светское мировоззрение, нашли в итальянском зодчестве эпохи Возрождения как раз то, что им требовалось как в функциональном, так и в идейном и эстетическом отношении. Но разработанные в итальянском зодчестве композиционные приемы и типы, а также гибкая система архитектурно-выразительных средств, базировавшаяся на античной ордерной системе, перерабатывались в каждой стране для решения возникавших новых архитектурных задач в соответствии с исконными традициями народного зодчества, местными строительными материалами и строительными навыками.

Так, в зависимости от особенностей национальной культуры и от степени влияния буржуазного мировоззрения на идеологию господствующих классов новый стиль архитектуры получал в каждой стране свой особый национальный характер, постепенно охватывая всю область строительной деятельности, начиная от дворцов и королевских учреждений и кончая скромными усадьбами или рядовой жилищной застройкой города.

Между тем в самой Италии архитектурное развитие отнюдь не приостанавливалось, и параллельно развивавшиеся на протяжении XVI в. течения привели во времена воинствующей церковной реакции к становлению нового стиля — барокко, история которого будет прослежена в седьмом томе.

Здесь следует только указать, что воздействие этого стиля, особенно сильно

сказавшееся в странах католического вероисповедания, сочетается с влиянием более ранней архитектуры Возрождения, чрезвычайно осложняя общую картину архитектурного процесса в западноевропейских странах в конце XVI и XVII в.

В большинстве северных стран готическая традиция преодолевается чрезвычайно медленно и нередко, как, например, в Нидерландах и в Германии, непосредственно сменяется барокко, в то время как, например, в английской архитектуре барокко почти совсем не получает развития.

Так на смену готике, которая еще в XV в. являлась для Западной Европы господствующим международным архитектурным стилем, возникла архитектура эпохи Возрождения, не менее интернациональная, чем готика, но обладавшая более определенными и ярко выраженными национальными особенностями.

Эта новая архитектура, ярко отразившая коренной переворот в общественных отношениях и в господствовавшем мировоззрении, отличалась не только новыми стилистическими формами и даже не только новыми типами сооружений, но всеми методами архитектурного мышления, разработанными в значительной мере на основе обновленных и переработанных древнеримских архитектурных традиций.

Рассматривавшиеся итальянскими зодчими как их исконное национальное наследие, эти традиции с их помощью вошли в архитектуру Западной Европы в качестве важного элемента общечеловеческого наследия, и это, несомненно, является заслугой Италии.

Однако наряду с достоинствами итальянской архитектуры в зодчество других западноевропейских стран проникли и свойственные ей черты исторической ограниченности — характерное для ее последних фаз стремление выдвинуть вопросы ордера, тенденция к канонизации античных архитектурных форм и приемов, постепенно приобретавших значение извечных, внеисторических, эстетических ценностей. Но развитие многих из этих отрицательных черт и тенденций сказалось значительно позднее.

В период, рассмотрением которого завершается настоящая книга, архитектура большинства западноевропейских стран вступала в полосу интенсивного развития, хотя города в сущности лишь начинали менять свой средневековый облик.

Сложившийся в период раннего средневековья город, с его узкими, кривыми улицами, над которыми доминировали собор или феодальная крепость, лишь постепенно, и в первую очередь в столицах, обогащался системой новых или выправленных прямолинейных улиц, проспектов и площадей. Эти начала регулярности получают дальнейшее развитие в XVII в. в сложении новых симметрично-осевых систем планировки городов эпохи абсолютизма.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. II, М., 1949.

Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.

Бунин А. В. История градостроительного искусства. Т. I, М., 1953.

Вёрман К. История искусства всех времен и народов. Т. 1—3, СПБ, 1903—1913.

Всеобщая история архитектуры (краткий курс в двух томах). Т. 2, М., 1963.

Всеобщая история искусств. Т. 3. Искусство эпохи Возрождения. М., 1962.

Гартман К. О. История архитектуры. Т. II, М., 1938.

Кузнецов А. В. Своды и их декор. М., 1938.

Шуази О. История архитектуры. Т. II, М.. 1937.

Бичев М. Архитектурата на Ренесанса в Италия и в другите западноевропейски страни. София, 1954.

Бичев М. Архитектурата на новото време. XVII и XVIII века, София, 1958.

Allsopp B. A general history of architecture. London, 1955.

Fletcher B. A history of architecture on the comparative method. London, 1950.

Giedion S. Space, time and architecture. Cambridge, 1954.

Logie G. The Urban Scene. London, 1954.

Hamann R. Geschichte der Kunst, Bd. II, Berlin, 1957.

Haupt A. Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland (Handbuch der Kunstwissenschaft). Neubabelsberg, 1923.

Hiorns F. R. Town-building in history. London, 1956.

Major M. Geschichte der Architektur. Bd. II., Budapest, 1958.

Münter G. Idealstädte. Berlin, 1957.

Parsons W. B. Engineer and engineering in the Renaissance. Baltimore, 1939.

Pevsner N. An Outline of European Architecture. Harmondsworth. 1960.

Rondelet J. B. Traité théorique et pratique de l'art de bâtir, Paris, 1804—1805.

Siedler E. J. Der Städtebau und die Renaissance in Italien und Deutschland. Zeitschrift für Bauwesen. 70. Jahrgang, 1920, Heft 10—12.

Zevi B. La Metodologia nell Storia dell'Urbanistica. Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura. Palermo, 1956.

Италия

Общие работы

Бунин А. В. и Круглова М. Г. Архитектура городских ансамблей. Ренессанс. М., 1935.

Бурхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. 1—2, СПБ, 1904—1906.

Вельфлин Г. Классическое искусство. СПБ, 1912.

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПБ, 1913.

Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956.

Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Т. 1—2, Л., 1961.

Дживелегов А. К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.

История архитектуры в избранных отрывках. Составили М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М., 1935.

Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1—2, М., 1956—1959.

Маркузон В. Ф. Итальянская архитектура эпохи Возрождения. В кн.: «Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия». Т. 2, М., 1965.

Муратов П. Образы Италии. Т. 1—3, Берлин, 1924.

Прокофьев В. Н. По Италии. М., 1960.

Allsopp B., Clark U. Architecture of Italy. London, 1964.

Anderson W. J. The architecture of the Renaissance in Italy. London, 1927.

Baum J. Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart, 1926.

Becherucci L. L'architettura italiana del Cinquecento. Firenze, 1936.

Blunt A. Artistic theory in Italy. 1450—1600. Oxford, 1940.

Briggs. M. Architecture in Italy. Oxford, 1961.

Bruhns L. Die Kunst der Stadt Rom. Bd. 1—2, Wien, 1951.

Burckhardt J. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1904.

Burckhardt J. Der Cicerone. Leipzig, 1957—59.
Calderini A., Paribeni R. Milano. Roma, 1951.
Chastel A. L'art italien. T. 1—2, Paris, 1956.
Chierici G. II Palazzo italiano. Dal secolo XI al secolo XIX. V. 1—3, Milano, 1957.
Delogu G. Italienische Baukunst. Zürich, 1946.
Durm J. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1903.
Dvořack M. Geschichte der italienischen Kunst in Zeitalter der Renaissance. Bd. 1—2, München, 1927—29.
Ernst L. Manieristische florentiener Baukunst. Potsdam, 1934.
Fabbriche civili nel quartiere del rinascimento in Roma. I monumenti italiani. Rilievi raccolti a cura della Reale Accademia d'Italia. Fasc. XII. Roma, 1937.
Frankl P. Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig — Berlin, 1914.
Frankl P. Die Renaissance Architektur in Italien. Leipzig, 1912.
Galimberti N. Urbanistica del Rinascimento. Atti dell 1° Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura. Firenze, 1938.
Geymueller H. von und Stemann C. von. Die Architektur der Renaissance in Toscana. Bd. I—XI, München, 1885—1908 (в русском перев. вып. 1—3, M., 1936—1941).
Giola V. Forme Architettoniche e loro contenuto Urbanistico. Atti dell V Congresso — Convegne Nazionale di Storia dell Architettura. Firenze, 1957.
Giovannoni G. Saggi sulla architettura del Rinascimento. Milano, 1931.
Haupt A. Palastarchitektur in Oberitalien und Toscana. Berlin, 1908—1911.
Hermanin F. Die Stadt Rom im 15. und 16. Jahrhundert. Leipzig, 1911.
Heidenreich J. Pius II, der Bauherr von Pienza. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1937.
Hoffmann H. Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Zürich — Leipzig, 1938.
Hürlimann M. Italie. Texte et photos. Paris, 1955.
Letarouilly P. M. Edifices de Rome moderne. V. 1—3, Paris, 1840.
Limburger W. Die Gebäude von Florenz. Architekten, Strassen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen. Leipzig, 1910.
Magagnato L. Teatri italiani del cinquecento. Venezia, 1954.
Magnusson T. The project of Nicholas V for rebuilding the borgo Leonino in Rome. The Art Bulletin, 36, 1954 (2).
Malaguzzi Valeri F. L'Architettura a Bologna nel rinascimento. Bocca, 1899.
Malaguzzi Valeri F. II corte di Lodovico il Moro. V. 1—3. Milano, 1915—1917.
Masson G., Ville e palazzi d'Italia. Milano, 1959.
Michelucci G., Savioli L., Firenza, sviluppo e problemi urbanistica della citta. «Urbanistica» (Torino), Giugno, 1953.
Morini M. Terra del Sole e l'opera di Bernardo Buontalenti. Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell' Architettura. Firenze, 1957.
Nebbia U. Castelli d'Italia. Novara, 1955.
Paatz W. Die Kunst der Renaissance in Italien. Zürich — Wien, 1953.
Pastor L. von. Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance. Freiburg, 1916.
Patzak B. Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Bd. 1—3. Leipzig, 1908—1913.
Pittaluga M. L'architettura italiana del Quattrocento. Firenze, 1934.
Ricci C. Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien. Stuttgart, 1923.
Rodolico F. Le pietre delle citta d'Italia. Firenze, 1953.
Schlosser J. von. La letteratura artistica. Firenze, 1956.
Shepherd J. C., Jellicoe G. A. Italian Gardens of the renaissance. London, 1953.
Smith G. E. K L'Italia costruisce. Milano, 1955.
Strack H. Baudenkmäler Roms des 15. bis 19. Jahrhunderts Berlin, 1891.
Tomei P. L'architettura a Roma nel Quattrocento. Roma, 1942.
Trincanato E. R. Venezia minore. Milano, 1948.
Venturi A. Storia dell'arte italiana. V. VIII, parte 1—2 L'architettura del quattrocento, Milano, 1924. Vol. XI parte 1—3. L'architettura del cinquecento. Milano, 1940.
Willich H., Zucker P. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Potsdam. s./a.
Wittkower R. Architectural principles in the age of Humanism. London, 1949.
Zürcher R. Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento. Basel, 1947.

Мастера и памятники архитектуры

Аркин Д. Леонардо да Винчи как архитектор. «Архитектура СССР», 1952, № 4.
Архитектурное творчество Микеланджело. Сб. статей, М., 1936.
Габричевский А. Леонардо — архитектор, «Советская архитектура», сб., М., 1952.
Геймюллер Г. фон. Филиппо ди сер Брунеллеско. М., 1936.
Гуковский М. А. Механика Леонардо да Винчи. М. — Л., 1947.
Михайлов Б. П. Леонардо архитектор. М., 1953.
Переписка Микеланджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кандиви. СПБ, 1914.
Ротенберг Е. Микеланджело. М., 1964.
Филиппо Брунеллеско. Биография и очерк творчества. (Общ. ред. М. В. Алпатова). М, 1935.
Ackerman J. S. The Cortile del Belvedere. Roma, Vatican, 1954.
Ackerman J. S. The architecture of Michelangelo. V. 1—2, London, 1961.
Arata G. U. Leonardo architetto e urbanista. Milano, 1953.
Baroni C. Bramante. Bergamo, 1944.
Beltrami L. La cupola Vaticana. Citta del Vaticano. 1929.
Casotti M W. II Vignola. V. 1—2. Trieste, 1960.
De Negri E., Galeazzo Alessi. Architetto a Genova. Genova, 1957.
Förster O. H. Bramante. Wien — München, 1956.
Geimüller H. von. Raffaello Sanzio studiaito come architetto. Roma, 1883.
Giovannoni G., Antonio da Sangallo «il Giovane». Roma, 1960.

Hoffmann Th. Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom. Zittau, 1928.
Hofmann Th., Raffael als Architekt. Bd. 1—4. Leipzig, 1908—1914.
Langenskцld E., Michele Sanmicheli, the architect of Verona. Upsala, 1938.
Letarouilly P.—M. Le Vatican et la Basilique de Saint Pierre. Paris, 1882.
Loukomski G. K., Andrea Palladio. Paris, 1924.
Loukomski G. K., Jules Romain. Paris, 1932.
Loukomski G. K., Les Sangallo. Paris, 1934.
Loukomski G. K., Vignole. Paris, 1927.
Morisani O., Michelozzo architetto, Torino, 1951.
Pane R. Andrea Palladio. Torino, 1961.
Papini R. Francesco di Giorgio. V. 1—3. Firenze, 1946.
Poleni G. Memorie istoriche della gran Cupola del Tempio Vatican de'donni di essa, e dé ristoramentloro. Padova. 1748.
Portoghési P. e Zevi B., Michelangiolo architetto, 1964.
Rotondi P., Il Palazzo ducale di Urbino. V. 1—2. Urbino, 1950.
Sanpaolesi P., Brunnelleschi, Milano, 1963.
Schiavo A., La vita e le opere architettoniche di Michelangelo, Roma, 1953.
Willich H., Giacomo Barozzi da Vignola. Strassburg, 1906.
Zevi B., Biagio Rosetti architetto ferrarese. Torino, 1960.

Трактаты современников

Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. Т. I—II, М., 1935.
Барбаро Д. Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия. М., 1938.
Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Перевод А. И. Венедиктова под редакцией А. Г. Габричевского (в четырех томах). Т. 1, 2, М., 1956, 1963.
Виньола Д. Б. Правило пяти ордеров архитектуры. Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1939.
Палладио А. Четыре книги об архитектуре. Т. I, М., 1936.
Filarete. Trattato d'architettura. Wien, 1896.
Scamozzi V. Dell'idea della architettura universale. Venetia, 1615.
Serlio S. Libri cinque d'architettura. L. 1—5, Venetia, 1559.

Франция

Androuet du Cerceau J. Le premier (second) volume des plus excellents bâtiments de France. V. 1—2. Paris, 1576—1579.
Blunt A. Art and architecture in France 1500 to 1700. London, 1953.
Blunt A. Philibert de L'Orme. London, 1958.
Delorme Ph. Le premier tome de l'architecture. Paris, 1567.
Dutton R. The châteaux of France. London, 1957.
Ganay E. de. Châteaux et manoirs de Françe. T. 1—11. Paris, 1934—1938.
Ganay E. de. Châteaux royaux de France. Paris, 1956.
Gebelin F. Le style Renaissance en France. Paris, 1942.
Geymüller H. von. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich Bd. 1—2. Stuttgart, 1898—1901.
Gromort G. Histoire abrégée de l'architecture de la Renaissance en France. Paris, 1930.
Hautecoeur L. Histoire de l'architecture classique en France. T. 1—4. Paris, 1943—1952.
Hubert G. France Renaissance. Neuchatel—Paris, 1956.
Martin C. La renaissance en France. Paris, s. a.
Pobé M. Trois siècles de grandeur française. L'art monumental de la Renaissance jusqu' à Louis XVI. Paris, 1963.
Prévost J. Philibert Delorme. Paris, 1948.
Rocq A. Châteaux de France. Paris, 1963.
Tournier R. L'architecture de la Renaissance et la formation du classicisme en Franche—Comté. Paris, 1964.
Vitry P. Hôtels et maisons de la Renaissance française. Vol. 1—3. Paris, s. a.
Ward W. H. The architecture of the Renaissance in France. Vol. 1—2. London, 1911.

Испания

Малицкая К. М. Испания. М., 1935.
Альтамира-и-Кревеа Р. История Испании. Т. II, М., 1951.
Bevan B. History of Spanish architecture. London, 1938.
Byne A., Stapley M. Spanish architecture of the 16 century. N. Y. 1917.
Camon Aznar J. La arquitectura plateresca. Madrid, 1945.
Dieulafoy M. Espagne et Portugal. Paris, 1913.
Gomez Moreno M. Las aguillas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. Madrid, 1941.
Kubler G., Soria M. Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions: 1500—1800. Harmondsworth, 1959.
Rafols J. F. Arquitectura del Renacimiento español. Barcelona, 1929.
Ruis de Arcante A. Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II. Madrid, 1936.

Португалия

Bottineau Y. Le Portugal. Paris, 1956.
Dos Santos R. Le Portugal. Monako, 1952.
Dos Santos R. L'art portugais. Paris, 1953.
Dos Santos R. O estilo manuelino. Lisbona. 1952.
Marjay F. P. Portugal. Paris. 1954.
Perez Embid F. El mudejarismo en la arquitectura portugesa de la epoca manuelina. Madrid, 1955.
Uhde C. Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin, 1892.

Великобритания

Виппер Б. Р. Английское искусство. М., 1945.
Саркисиян Г. А. Английская архитектура VII—XIX вв.; Шотландская архитектура.—В кн.: «Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия». Т. I, М., 1962.
Addy S. O. The Evolution of the English House. London, 1933.

Blomfield R. A history of Renaissance architecture in England, 1500—1800. V. 1—2. London, 1897.
Braun H. The story of the English house. London, 1940.
Dutton R. The english country house. London, 1936.
Garner Th., Stratton A. The domestic architecture of England during the Tudor period. V. 1—2. London, 1929.
Gotch J. A. Early Renaissance architecture in England. London, 1901.
Gotch J. A. The growth of the English house. London, 1928.
Innocent C. F. The development of English building construction. Cambridge, 1916.
Jackson Th. G. The Renaissance of Roman architecture. Part II — England. Cambridge, 1922.
Jourdain M. English interior decoration 1500 to 1830. London, 1950.
Kidson P., Murray P., Thompson P. A History of English Architecture. Harmondsworth, 1965.
Lloyd N. A history of the English house from primitive times to the Victorian period. London, 1951.
Mercer E. English art, 1553—1625. Oxford, 1962.
Oliver B. The cottages of England. London, 1929.
Pevsner N. The Buildings of England series. London 1951— (к настоящему времени издано более 20 тт.).
Pevsner N. The Englishness of English art. New York, 1956.
Richardson A. E. The old inns of England. London, 1942.
Summerson J. Architecture in Britain, 1530—1830. Harmondsworth, 1963.
Tripping H. A. English homes. V. 1—2. London, 1929.
Turnor R. The smaller English house, 1500—1939. London, 1952.
Wüsten E. Die Architektur des Manierismus in England. Leipzig, 1951.

Нидерланды

Burke G. L. The making of Dutch towns. London, 1956.
Fockema-Andreae J. S., e. a. Duizend jaar bouwen in Nederland. Dl. 1—2. Amsterdam, 1958.
Galland G. Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassizismus. Frankfurt a/M., 1890.
Kunstgeschiedenis der Nederlanden. Van de middeleeuwen tot onze tijd Onder red. van H. E. Gelder en J. Duverger. Dl. 1. 1954.
Laurent M. L'architecture et la sculpture en Belgique. Paris — Bruxelles, 1928.
Parent P. L'architecture des Pays Bas Méridionaux aux 16, 17 et 18 siècles. Paris — Bruxelles, 1926.
Ter Kuile E. H., Hekker R. S. Duizend jaar bouwen in Nederland. Deel 2. Amsterdam, 1957.
Vermeulen, F. A. J. Handboek tet de geschiedenis der nederlansche bouwkunst. Dl. 1—3. 's Gravenhage, 1928—1931.
Yerburg F. R. Old Domestic Architecture of Holland. 1924.

Германия, ГДР, ФРГ

Bauten der Renaissance in Sachsen und Thüringen. Leipzig, 1965.
Bernstein F. Der deutsche Schloßbau der Renaissance (1530—1608). Typen und Entwicklung seiner Grundrißanlage. Straßburg, 1933.
Brix K. Baukunst der Renaissance in Deutschland. Dresden, 1965.
Clasen K. H. Deutsche Gewölbe der Spätgotik. Berlin, 1958.
Clasen K. H. Die gotische Baukunst. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark — Potsdam, 1930.
Ebhardt B. Der Wehrbau Europas im Mittelalter. 1. Bd., Berlin, 1939.
Grisebach A. Das deutsche Rathaus in der Renaissance, Berlin, 1907.
Haupt A. Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland. Teil II (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin — Neubabelsberg, 1923.
Horst C. Die Architektur der deutschen Renaissance (Propyläen — Kunstgeschichte). Berlin, 1928.
Jobst K. L. Kleinsiedlungen aus alter und neuer Zeit. München, 1921.
Lieb N. Die Fugger und die Kunst. Bd. 1. Im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance. München, 1952. Bd. II. Im Zeitalter der hohen Renaissance. München, 1958.
Lübke W. Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2 Bd., 3. Aufl., bearb v. A. Haupt. Eßlingen, 1914.
Meyer Ch. Die Selbstbiographie des Elias Holl. 1873.
Oechelhaeuser A. v. Das Heidelberger Schloß. 7. Aufl., neubearbeitet u. ergänzt von Hartmann u. A. Wannemacher. Heidelberg, 1955.
Pilz G. Bauwerke Baustile. Leipzig u. a. 1966.
Pheleps H. Deutsche Fachwerkbauten. Königstein im Taunus. 1953.
Reimann G. J. Deutsche Baukunst der Renaissance. Leipzig, 1962.
Renaissance. Baukunst in Deutschland. Leipzig, 1966.
Stange A. Die deutsche Baukunst der Renaissance. München, 1926.
Stiehl O. Das deutsche Rathaus im Mittelalter. Leipzig, 1905.
Waetzold W. Dürers Befestigungslehre. Berlin. 1916.

Австрия

Griessmaier V. Österreich. Wien, 1959
Krockenhauser S. Verborgene Schönheit. Salzburg, 1955.
Strassmayer E. Das Landhaus in Linz. Linz, 1950.
Schmidt J. Wien. Wien, 1947.

Венгрия и Трансильвания

Balogh J. Kolozvár müemlékei. Budapest, 1935.
Balogh J. Az eroélyi renaissance I. Kolozsvár. Cluj, 1943.
Balogh J. Az Esztergomi Bakocz kápolna. Budapest, 1955.
Dercsenyi D. Visegrád müemlékei. Budapest, 1951.
Gerevich L. Gótikus hazak Budán. Budapest — Régiségei. XY kötet, Budapest, 1950.

Magyarország müemléki topográfiája, IY kötet, Budapest müemlékei I. Budapest, 1955.
Magyarországi müvészettörténete. Szerk. 1—2, Budapest, 1956—1958.

Югославия

Bima C. Giorgio da Sebenico. Milano, 1954.
Horvat A. Spomenici architekture i likovnih umjetnosti u Medjumurju. Zagreb, 1956.
Ivekovic Ć. Dalmatiens Architektur und Plastik. Wien, 1927.
Karaman L. Dalmatinske katedrale. Zadar, 1964.
Karaman L. Umjetnost u Dalmaciji XY i XVI. Zagreb, 1933.
Mohorovičić A. Problem tipološke klasifikaciji objekata srednjevekovne architekture na području Istre i Kvarnera. Ljetopis Jug. akademije, knj. 62, Zagreb, 1957.
Pregled umjetnosti i Dalmaciji. Zagreb, 1952.
Stele F. Opis zgodovine umetnosti pri Slovencih. Ljubljana, 1924.
Stele F. Gotske dvoranske cerkve v Sloveniji. Zbornik za umetnostno zgodovino. Ljubljana, 1938.
Szabo G. Sredovjecni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji. Zagreb, 1920.
Szabo G. Stari Zagreb. Zagreb, 1941.

Чехословакия

Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. М., 1959.
Foltýn L., Keviczký A., Kuhn J. Architektúra na Slovensku do polovice XIX storočia, Bratislava, 1958.
Hofman J. Straré uměni na Slovensku, Praha, 1930.
Kubíček A. Pražcké paláce. Praha, 1947.
Libal D. Gotická architektura v Čechach a na Moravě. Praha, 1948.
Menclová D. Hrad Bratislava. Stakebni vyvoj Bratislavy. Bratislava, 1936.
Menclová D. Hrad Zvolen. Bratislava, 1954.
Menclová D. Přehled vývoje renesančni architektury na Slovensku. Bratislava, 1933.
Petr F., Kostka J. Meštské památkové reservace v Čechách a na Moravě. Praha, 1955.
Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Praha, 1938.
Wagner V. Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava, 1948.
Wirth Zd. L'art tchécoslovaque de l'antiquité à nos jours. Praha, 1929.
Wirth Zd. Stará Praha. Praha, 1940.
Wirth Zd. a Benda J. Státni hrady a zámky. Praha, 1955.

Польша

Захватович Я. Польская архитектура. Варшава, 1967.
Захватович Я. Польская архитектура до половины XIX столетия. Варшава, 1956.
Barucki T., Miłobedzki A. Zabytki architektury Polsce. Warszawa, 1958.
Dwieście piecdziesiat fotografii zamków i pałaców polskich. Warszawa, 1957.
Guerquin B. Zamki slaskie. Warszawa, 1957.
Krassowski W. Architectura drewniana w Polsce. Warszawa, 1961.
Sztuka polska. Historja architektury, rzezby i malarstwa, Warszawa, 1959.
Sztuka sakralna w Polsce. Warszawa, 1956.

Скандинавия

Cornell H. Den svenska konstens historia. Stockholm, 1959.
Dahlberg E. Svecia antiqua et hodierna. Stockholm, 1910.
Hahr A. Architecture in Sweden. Stockholm, 1938.
Landberg H. Danmarks bygningskultur. Bd. 1—2. Kobenhavn, 1955.
Lundberg E. Byggnadskonsten i Sverige. Sengotik och renässans. Stockholm, 1948.
Meldahl F. Denkmaeler der Renaissance in Dänemark, Berlin, 1888.
Paulsson T. Scandinavian architecture. London, 1959.
Redslob E. Alt — Dänemark. München, 1914.
Thurah L. Den danske Vitruvius. Kobenhavn, 1746—1749.
Upmark G. Die Architektur der Renaissance in Schweden 1530—1760. Dresden, 1901.
Westlund P. O. Gripsholm under Vasatiden, Lund, 1948.

2. УКАЗАТЕЛЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ ПО МЕСТУ ИХ НАХОЖДЕНИЯ

А

Аббьятеграссо.
Церковь, 161
Собор, 152
Авила.
Дома жилые, 399
Азе-ле-ридо.
Замок, 381, 382, 619
Алессандрия.
Башня и ворота, 148
Укрепления, 263
Альба-Юлия (Дьюлафехервар).
Капелла Лазои в соборе, 542. 543
Алькала де Энарес.
Университет, 408
Алькмар.
Здание городских весов, 485, 487
Алькобаса.
Монастырь св. Марии, 427, 431
Амбуаз.
Замок, 369, 370, 371, 372, 492
Амстердам.
Укрепления, 493
Анже.
Дом жилой Адама, 365, 366
Анкона.
Палаццо дельи Анциани, 110
Укрепления, 206
Д'Анси ле Фран.
Замок, 279
Антверпен.
Ансамбль центральной площади, 481, 482
Дом гильдии стрелков, 486, 487
Дом жилой, 483
Ратуша, 482, 494, 495, 496, 508
Собор, 497
Анэ.
Замок, 387, 388
Ареццо.
Бадья (см. церковь Санта Фьоре э Лучилла).
Дом Вазари (Каза Вазари), 238, 239, 240
Лоджия, 239, 243, 244
Монастырь Санта Фьоре э Лучилла, 94
Собор, 238
Укрепления, 99
Церковь Мизерикордиа, 91
— Сантиссима Аннунциата, 201
— Санта Фьоре э Лучилла, 239, 243
— Санта Мария делле Грацие близ Ареццо, 97
Астон Холл.
Поместье, 443, 445, 458, 459
Асторга.
Собор, 402
Астурия.
Дом жилой («орреос»), 401
Аугсбург.
Арсенал, 507
Ратуша, 509, 518
«Фуггерея» — поселок ремесленников, 502, 503
Церковь святой Анны, часовня Фуггеров, 510
Ауденард.
Ансамбль центральной площади, 483
Ратуша, 23, 491, 492
Аунд.
Дом жилой, 459
Ашаффенбург.
Дворец, 515, 516.

Б

Бакильоне, река.
Мост через р. Бакильоне, 290
Банска Быстрица.
Дома жилые, 583
Ратуша, 587
Банска Штявница.
Ворота новые, 585
Дом жилой, 583
Новый замок 585, 586
Цитадель, 585
Баньоло.
Вилла Пизани, 290, 299, 317
Вилла Пойана, 299
Баньяйа.
Фонтан, 238
Бар.
Планировка, 551
Баранов.
Замок, 605, 606
Бардейов.
Ратуша, 586, 587
Бари.
Планировка новой части, 325
Барселона.
Планировка, 399
Барлборо Холл.
Поместье, 443, 445, 456, 461
Бассано.
Вилла Ангарано около Бассано, 290, 298, 301
Баталья.
Монастырь Богоматери Победы, 426
— Двор внутренний, 426, 430
— Собор, капелла («Незаконченная капелла»), 426, 429, 430
Бат.
Аббатство. Церковь, 475
Бейсцы.
Капелла Фирлеев, 607
Белем.
Монастырь, 427, 428, 429
Башня близ Белема, 425, 426
Бельчице.
Церковь, 578
Бендкув.
Церковь, 599
Бергамо.
Дом жилой на ул. Бриолини, 144
Дома жилые, 144, 145
Кастелло ди Мальпага, близ Бергамо, 140
Капелла Коллеони, 139, 148
Палаццо дель Подеста, 152
— Публико, 289
Собор, 145
Берглей Хауз.
Дворец, 453, 454
Бертон Латимер.
Школа, 467
Бертон Эгнес.
Поместье, 443, 445, 456
Беруик.
Укрепления, 468

Бетлановце.
Замок, 585, 586
Бехин.
Церковь, 578
Бечь.
Ратуша, 595
Бешов.
Церковь, 598
Бжег.
Замок, 604, 605
Бжесть Куявски.
Церковь, 599
Бигнор.
Дом крестьянский, 445
Бинх.
Замок Марии Венгерской, 493
Блатна
Замок, 574
Бликлинг Холл.
Поместье, 456
Блуа.
Замок Франциска I, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 377
Бобров.
Церковь, 609
Бодзентин.
Церковь, 598
Божанси.
Ратуша, 384, 385
Божи Дар.
Планировка, 567
Божье поле близ Вижинады.
Церковь святой Марии, 560
Болонья.
Ансамбль пьяцца Маджоре (главной площади), 232, 329, 333, 343, 344
Застройка пригорода типовыми домами, 328, 330
Канал от р. По к Болонье, 230
Мост через р. Самоджа, между Болоньей и Моденой, 230
Сооружения оборонительные, 327, 328
Палаццо Подеста, 329
— Публико (Палаццо Комунале), 329
Планировка, 327, 328, 329
Портико деи Банки (лоджия ди Банки), 230, 232, 329
Собор Сан Петронио, 190, 230, 232
Фонтан Нептуна, 329, 333, 344
Болсовер.
Замок увеселительный, 461
Болькув.
Дома жилые, 602
Рынок, 602
Больсена, озеро.
Церковь Сан Оресто, 230
Борго Сан Сеполькро.
Укрепления, 99
Борребю.
Усадьба, 615
Боуртон.
Деревня. Коттедж, 456
Боутон Малерб.
Усадьба, 456
Брамол Холл.
Поместье, 449, 450
Брандыс на Эльбе.
Замок, 574
Бранковенешти (Марошвечи).
Замок, 540
Братислава.
Замок королевский в Пожоне, 533
Застройка, 582
Крепость, 585
Ратуша, 588
Брауншвейг.
Здание цеха суконщиков, 510
Браччано.
Замок Орсини (Одескальки), 137, 138, 139
Брашов (Брашшо).
Черная церковь, 541
Бреда.
Замок принцев Нассауских, 492, 493
Бредон.
Надгробие Джона Рида, 447
Брезовица.
Церковь, 589
Бремен.
Ратуша, 500, 508, 509
Брешия.
Лоджия Монте ди Пьета, 200
Палаццо Комунале (лоджия), 198, 199, 200
Церковь Санта Мария деи Мираколи, 194, 200
Брно.
Укрепления, надвратная башня, 567
Брок.
Церковь, 609
Бромхем.
Капелла, 470
Бруаж.
Планировка, 364
Брюгге.
Ансамбль рыночной площади, 481, 482, 487, 494
Канцелярия городского суда, 494
Капелла святой крови, 494
Планировка, 481
Ратуша, 22, 23, 487, 488, 490, 492, 494
Торговые ряды, 478, 488
Брюссель
Ансамбль Гран-плас, 481, 482, 488
Дворец Аренберг, 23
— кардинала Гранвеллы, 493
Ратуша, 22, 488, 489, 490, 494
Церковь св. Гудуллы, 497
Буда.
Дворец новый короля Сигизмунда, 532, 533, 534
Планировка, застройка, 532, 533
Собор Богоматери, 532, 537
Церковь Магдалины, 533
Будва.
Планировка, 551
Бургос.
«Каза дель Кордон», 19
Бурж.
Дом Жака Кэра, 366, 367, 369
Бучовице.
Замок, 576, 578
Быгдош.
Склад-амбар, 595
Церковь, 598
Бытча.
Замок Турзо, 585, 586
— Свадебный дворец, 586
Бэкхерст Хауз.
Поместье, 451
Бюри.
Замок, 374
Бюккебург.
Церковь, 511, 512

В

Вадстена.
Замок короля Густава, 626, 627, 628
Вазов.
Капелла, 610
Вайдгофен на Ибсе.
Башня городская, 524
Валансе.
Замок, 381, 382
Валенсия.
Планировка, 399
Валлери.
Планировка, 364
Валь д'Эльзи.
Укрепления, 99
Вальядолид.
Коллехия Сан-Грегорио, 403, 405
— Санта Крус, 405, 406
Собор, 421
Ванчимульо.
Вилла Порто, 289, 317
Вараждин.
Гостиница, 555
Здание «Веча», 555
Планировка, 547
Укрепления, 547
Варшава.
Ворота Новомейские, барбакан, 594
Дом Фукера, 602
Замок, 604
Укрепления, 594
Веллетри.
Палаццо Комунале, 230
Вельк.
Церковь, 581
Вена.
Гуфбург. Ворота швейцарские, 525
Ландхауз, 522
Дворец новый Максимилиана II близ Вены, 527, 528
Укрепления, 520
Венеция.
Ансамбль площади Сан Марко, 120, 121, 125, 272, 277, 280—286, 327, 328, 343, 344

Ансамбль площади Санти Джованни э Паоло, 328, 333
Арка Фоскари, 125
Башня часовая (Торо дель Орододжо), 118, 327
Библиотека Сан Джорджо Маджоре, 77
— Сан Марко, 244, 279, 280, 283, 284, 285, 288, 289, 292, 293, 328
Дом жилой по ул. Гарибальди, 114, 116
— на калле ди Фурлани, 274, 275, 277
— на Кампо Санта Марина, 273, 274, 275, 276, 277
— на набережной (салидцада) деи Гречи, 275
— на набережной Росса, 273, 275
— на набережной Сан Джузеппе, 275, 276, 277
— на набережной Сан Лио, 114, 116
Дома жилые, 274, 276
— на ул. деи Прети, 114, 116
— на ул. Сарацинской 114, 116
Застройка, 113, 115, 116, 126, 271, 272, 273
Здания торговые Фаббрике Веккие, 278
— — Фаббрике Нуове, 277, 280
Колодцы, 274, 276
Кампанила на площади Сан Марко, 284, 327, 328
Лоджетта, 280, 283, 284, 286, 328
Монастырь делла Карита, 290, 316
— Сан Джорджо Маджоре, 272, 290, 305, 306, 307, 327
— Церковь Сан Джорджо Маджоре, 304, 305, 306, 308
Монетный двор — Дзекка, 280, 283, 286, 288
Мост вздохов, 286
— Риальто, 198, 271, 277, 287, 288
Палацетто на калле дель Олио, 275
— на корте Сольда, 273, 275, 277
Палаццо Вендрамин Калерджи, 118, 119, 120, 615
— Городского совета, 288
— Гримани, 263, 267, 268, 269, 280
— Гуссони на рио делла Фава, 117, 118
— Дарио, 119
— де Диечи Сави, 277
— Дожей, 116, 117, 118, 124, 125, 126, 276, 277, 280, 283, 288, 317, 327
— Дольфин Манин, 280
Палаццо Ка д'Оро, 116, 119, 120
— Камерленги, 277, 287
— Контарини-Минелли, 274, 288
— Корнер делла Ка Гранде, 280, 283
— Корнер-Мочениго, 263
— Пизани, 118
— Сан Микели, 119
— Фоскари, 119
— Цен, 280
Планировка, 272
Планировка торгового центра в районе Риальто, 287, 288, 328, 334
Порта делла Карта, 117, 125
Портик Фоскари, 125
Прокурации Новые, 277, 284, 288, 289, 328
Прокурации Старые, 118, 277, 280, 327
Пьяццета, 280, 281, 283, 285, 286, 306, 327, 328, 344
Рынок Риальто, 280, 287
Склад Фондакко деи Тедески, 278, 287
Скуола делла Мизерикордиа, 280
— Сан Джованни Евангелиста, 118
— Сан Марко, 117, 118, 120, 380, 615
— Сан Рокко, 277, 278, 279
Собор Сан Марко, 280, 283, 284, 344
Статуя кондотьера Коллеони, 120, 328, 344
Тюрьма, 287, 288
Церковь Иль Реденторе, 272, 290, 304, 305, 306, 307, 308
— Сан Джоббе, 118
— Сан Джованни э Паоло
— Сан Джованни Кризостомо, 122
— Сан Джорджо Маджоре, см. монастырь
— Сан Дзаккариа, 117, 118, 121, 124
— Сан Маурицио, 280
— Санта Мария деи Миракoли, 118, 121, 122, 123, 124
— Санта Мария делла Салюте, 272
— Санта Мария Формоза, 118
— Сан Маттео, 334
— Сан Микеле ин Изоле, 118
— Сан Пьетро ин Кастелло, кампанила, 118
— Сан Сальваторе, 278, 304
— Сан Фантино, 280
— Сан Франческо делла Винья, 278, 279, 290, 304
— деи Фрари, 118

Вернейль.
Замок, 393

Верона.
Ансамбль площади деи Синьори, 265
— — делле Эрбе, 265
Башня Ламберти, 265
— дель Гарделло, 265
Порта Сан Джорджо, 263
— Нуова, 263, 264
— Палио, 263, 264
— Сан Дзено, 263
Замок Скалиджеров, 265
Каза Маццанти, 265
Капелла дель Лацаретто, 263
Монастырь Сан Бернардино, капелла Пеллегрини, 263, 269
Надгробие Скалиджеров, 265
Палаццо Бевильаква, 263, 266, 267, 268, 269
— Джуреконсулти, 265
— Гуаставерца (позднее Мальфатти), 263
— Каносса, 263, 267, 268
— дель Консилио (Лоджа дель Консильо), 197, 198, 265
— Маффеи, 265
— Помпеи, 263, 266, 267
— делла Раджоне, 265
— дель Торро, 290
— Триссино, 288
Планировка, 327
Стены крепостные и ворота, 263, 326
Трибунал, 265
Церковь Мадонна делла Кампанья, 263, 270

Версаль.
Ансамбль, 146

Виана ду Каштелу.
Площадь, 432, 433

Виджевано.
Ансамбль центральной площади, 330, 331, 343
Замок иль Моро, 152, 330
Лоджия, 152
Палаццо дель Дама, 152
— перед герцогским замком, 152
Собор, 330
Церковь Сан Франческо, капелла, 152

Визна.
Церковь, 599

Вилле-Коттере.
Дворец королевский, 369, 380

Виндзор.
Замок, капелла Сент Джордж, 474, 475

Вировитица.
Планировка, 547

Вислица.
Дом-общежитие, 595

Висмар.
«Княжеский двор» (Фюрстенгоф), 514, 516, 518

Витербо.
Вилла Ланте (епископа Гамбара) близ Витербо, 230, 236, 347, 348, 349
Замок Капрарола близ Витербо, 190, 230, 232, 234, 235, 236, 238, 340, 347, 348, 349
Капрарола близ Витербо, новый городок вокруг замка, 340

Фонтан на пьяцца делла Рокка, 230, 238, 327
Витри-ле-Франсуа.
Планировка, 364
Виттенберг.
Дворец, 514
Витскевле
Усадьба, 629
Виченца.
Базилика, 53, 290, 291, 292, 293, 433
Вилла Барбаро, 290, 352
— Верлато близ Виченцы, 289
— Криколи близ Виченцы, 290
— Ротонда близ Виченцы, 53, 54, 290, 300, 301, 352, 353
«Дом Палладио», 290
Лоджия Вальмарана в саду Сальви, 290
Мост через р. Бакильоне, см. Бакильоне, река
Палаццо Барбарано, 297, 317
— Вальмарана, 55, 290, 295, 296, 297, 317
— Изеппо да Порто, 290, 294, 295
— Капитанио (лоджия дель Капитанио), 55, 290, 296, 297, 298
— Коллеони-Порто, 279, 290
— Кьерикати, 290, 294, 295, 296, 298
— Порта, 288
— Порто-Барбарано, 290
— Порто (Бреганце), 290
— Порто («Каза дель Диаволо»), 308, 316
— Публико, см. Базилика
— Триссино, 288
— Тьене, 290, 294, 295, 316
Театр Олимпико, 288, 290, 307, 308
— римский, 308
Церковь Санта Мария Нуова, 290
Воля Юстовска.
Вилла, 607
Дворец, 605
Врбое.
Дома жилые, 583
Церковь, 581
Вроцлав.
Дом жилой, 601
Планировка, 593
Выборна.
Церковь, 589
Вышеград.
Комплекс дворцовый, 534, 535
— — фонтан, 535
Вюрцбург.
Церковь университетская, 511

Г

Гаага.
Ратуша, 496, 497
Гавр.
Планировка, застройка, 363, 365
Гайон.
Замок, 369, 370, 372, 373, 374
Ганау.
Планировка, 503, 504
Гарлем.
Собор св. Бавона, 497, 498
Гауда.
Ансамбль центральной площади, 483
Ратуша, 483
Гвадалахара.
Дворец герцогов Инфантадо, 403, 404
Гданьск.
Ворота крепостные, 594
Дом Артуса, 595, 596
Здание «Братства Курковского», 595, 596
Ратуша, 595, 607
Склад-амбар, 595
Церковь Богоматери, 596, 597
— св. Троицы при монастыре францисканцев, 598
Гейдельберг.
Дворец. Корпус Отто-Генриха, 514, 516
Гейзлинген.
Амбар, 507
Гемери.
Село, церковь, 589
Гент.
Башня городского колокола, 486
Дом свободных корабельщиков, 486
Планировка, 481
Ратуша, 492, 496
Ряды Большие мясные, 485
Склад на зеленой набережной, 485
Церковь св. Бавона, 497
Генуя.
Вилла Камбьязо, 259, 260
— делле Пескьере (Паллавичини делле Пескьере), 259, 262
Ворота Мола, 259
Палаццо Камбьязо, 259, 260, 261
— Леркари-Пароди, 259
— Подеста, 351, 352, 353
— Раваскьери, 289
— Саули, 259, 261, 262
— Дориа Турси, 262
Церковь Санта Мария ди Кариньяно, 262
Гёрлитц.
Дом жилой на ул. Нейсештрассе, 505
Планировка, 502
Ратуша, 508
Гертогенбохс.
Укрепления, 493
Герцегнови.
Планировка, 551
Гётеборг.
Планировка, 625
Гиццоле.
Вилла Рагона, 290, 302
Гластонбери.
Трайбюнал Хауз, 464
Глемсфорд.
Школа, 467
Глостер.
Собор, 474
Глюксборг.
Планировка, 622
Гнезно.
Собор кафедральный, 596
Говче.
Церковь протестантская, 558, 561
Гойсуэта.
Дом жилой, 399
Гольстентор.
Ворота городские, 507
Гославицы.
Церковь, 598, 599
Граммикеле.
Планировка, 343
Гранада.
Дворец Карла V, 23, 402, 413, 414, 415
Каса дель Шапис, 410, 412
Собор, 415
Грац.
Ландхауз, 522, 524
Грачишч.
Дворец Саломон, 553
Грипсхольм.
Замок, 625, 626, 627, 628
— башня западная (Гриф-башня), 627
— башня восточная (Театральная), 627
— башня северная (Ваза-башня), 627
— башня южная (Тюремная башня), 627
— «кухня Королевская», 627
Дворец королевский, 555
Грич.
Планировка, 547
Укрепления, 547
Гронски Святы Бенадик.
Церковь монастырская, 581
Гросупуль.
Укрепления — «табор» в Доленьской вблизи Гросупуля, 552
Грудзёндз.
Склад-амбар, 595
Грывалд.
Церковь, 600
Губбио.
Дворец герцогский (палаццо Дукале), 66, 107, 110

Гулль.
Укрепления, 468
Гумпольдскирхен.
Ратуша, 524, 525

Д

Даун.
Замок, 466
Девин (Девень).
Замок Гараи, 585
Дембно.
Замок, 595
Церковь деревянная, 600
Дерлтон.
Замок, 466
Дивьяки.
Замок, 586
Дижон.
Собор Сен-Мишель, 395, 396
Доддингтон Холл.
Поместье, 443, 445
Дордрехт.
Двор старый, монетный, 492
Дрезден.
Дворец, 514, 515
Дубровник.
Башня городская, 556
— Минчеты, 550
Дворец княжеский, 77, 555, 556, 557
— Пуцич близ Дубровника, 555
— Равеин близ Дубровника, 550
— Скочибуха близ Дубровника, 555
Источник большой, 556, 558
— малый, 556
Лазарет на Плочах, 556
Мол Каше, 550
Монастырь доминиканский, 562, 563
— св. Клары, приют, 556
Планировка, 549, 550
Склад для пшеницы — «Рупе», 556
Церковь св. Спаса, 558, 563
Таможня («Дивона»), 556
Укрепления, 550
Дэрхем.
Собор, 472

Е

Еленя Гура.
Дома мещанские, 602
Рынок, 602

Ж

Живец.
Замок, 605
Церковь, 609
Жича.
Монастырь, 552
Жужемберк.
Замок, 551, 552

З

Загреб.
Дворец Епископский, 558
Укрепления, 547
Церковь св. Марка, 559, 561
Загреба область.
Больница, 555
Дом для престарелых, 555
Задар.
Арсенал большой, 555
Дворец Фанфогна, 554
Планировка, 549
Церковь св. Марии, 563
Цистерна городская, 555
Зальцбург.
Дворец, 519, 528, 529
Планировка, застройка, 521, 528, 529
Собор, 289, 528, 529
Замосць.
Академия, 602
Вал земляной, 602
Замок, 602
Планировка, 601, 602
Ратуша, 601, 602
Рынок водяной, 602
— соляной, 602
Храм коллегиальный, 602, 609, 611
Зволен.
Застройка, 582, 583
Зволле.
Башня крепостная предмостная, 480

И

Ибарре.
Дом жилой (каса) Арангурен, 399
Ивков.
Церковь деревянная, 600
Иези.
Палаццо дель Комуне, 110
Или.
Собор, 437
Имола.
Укрепления, 152
Индржихув Градец.
Замок, 574, 575, 576
Ротонда в саду возле замка, 576
Инсбрук.
Башня городская, 524, 525
Базилика францисканцев, 527
Дома жилые на Герцог-Фридрих-штрассе, 521
Замок Амрас близ Инсбрука, 526
Церковь, 519
Ипр.
Торговые ряды, 478, 486, 488
Йиглава.
Укрепления, надвратная башня, 567

К

Казимеж над Вислой
Церковь, 611
Калиш.
Церковь, 611
Кальи.
Крепость, 113
Кальмар.
Замок, 628, 629
Камник.
Церковь св. Приможа близ Камника, 557, 560
Кампен.
Зал Совета, 492
Кампилья.
Вилла Рипета близ Кампильи, 290
Кан.
Отель Эковилль, 383, 384
Капо-ди-монте.
Замок, 230
Капраника.
Церковь Сан-Ореста, 230
Капри.
Ансамбль пьяцца деи Мартири, 343
Капто́л.
Дом жилой, 552
Здание «веча», 555
Планировка, 547
Капрарола.
Замок. См. Витербо
Кареджи.
Вилла, 77, 81, 82
Карловац.
Планировка, 547, 548, 586
Карманьола.
Замок Лодовико Сфорца, 152
Карпи.
Собор, 190
Укрепления, 190
Каства.
Лоджия городская, 555
Кастелло.
Вилла Медичи, 351
Кастилия.
Жилой дом, 399, 400
Кастро.
Планировка, 325, 340
Укрепления, 207
Карфаджоло.
Вилла, 77
Каудрей Хауз.
Поместье, 456
Квинто.
Вилла Тьене, 290
Кёльн.
Ратуша, 509
Церковь иезуитов, 511
Кежмарк.
Дома жилые, 583
Колокольня, 589
Кембридж.
Колледж Джизус, 470
— Кейус, почетные ворота, 472
— Кингс, каппела, 472, 473, 475

— Крайст, 470
— Сент Джонс, 471
— Тринити, 471, 472
Колледжи университетские, 469
Холл университетский, 441
Кентербери.
Дом жилой, 464
Собор, 472, 474, 475
Керби Холл.
Поместье, 443, 445, 450, 451, 456, 457
Клагенфурт.
Ландхауз, 522
Клуж.
См. Колотвар
Кобхем Холл.
Поместье, 457
Коимбра.
Музей городской, 432
Се-Велья (Старый собор), 430
Колбач.
Гумно, 595
Колд Аштон.
Поместье, 456, 457
Комен.
Церковь, 598
Коложвар (Клуж).
Собор, 540
Кольдинг.
Дом Рейминга, 621
Колшот.
Форт, 468
Комо.
Собор, 196
Комптон Уайниейтс.
Поместье, 443, 444
Копер.
Дома жилые, 555
Здание «веча» с лоджией, 552, 556
Планировка, 551, 552
Копенгаген.
Адмиралтейство, 624
Арсенал, 624
Башня круглая, 622
Биржа, 613, 623, 624, 625
Дом Бургомистра или Матиаса Хансена (дом Дювека), 620
Дом жилой (кирпичный), 621
Дом для рабочих-кораблестроителей, 624
Дом «Шесть сестер», 620, 621
Замок королевский, 624
Застройка, 613
Поселок Нюбодер, 624
Проект реконструкции 1629 г., 622
Ратуша, 622, 624
Рынки Старый и Новый, 624
Склады провиантские, 624
Цейхгауз, 624
Церковь св. Анны, 622
— св. Духа, 621, 622
— св. Петра, 622
— Троицы, 622
— Хольменскирке, 622
Кортона.
Укрепления, 99
Церковь Санта Мария дель Кальчинайо близ Кортоны, 110, 111, 112, 113
— Санта Мария Нуова, 239
Корчула.
«Вечница», здание муниципалитета, 555
Планировка, 549
Собор, 561
Котей Манор.
Поместье, 441
Котор.
Планировка, 551
Кошица.
Собор, 581
Кошуты.
Дом-усадьба деревянный, 605
Краков.
Вавель, 602, 603, 604
— Собор кафедральный. Капелла епископа Томицкого, 607
— — — Капелла Сигизмунда I, 607, 610
Ворота флорианские, барбакан, 594
Госпиталь св. Духа, 596
Дом деканский или капитульный на ул. Каноников, 602
Общежитие кантонистов, 595
Планировка, 593
Ратуша, 607
Стены городские и башни, 594
Сукенницы — торговые ряды, 607, 608
Университет, 595, 596
Церковь Доминиканов, капелла Мышковских, 607
— св. Петра, 611
Крань.
Здание «веча», 556
Планировка, 552
Церковь, 557
Крапина.
Планировка, 547
Красичин.
Замок, 605
Кратохвиль.
Дворец летний, 576
Кревола.
Укрепления, 152
Крема.
Церковь Санта Мария делла Кроче, 195, 196
Кремона.
Арка триумфальная, 145
Крживоклат.
Замок, 574
Кристанстад.
Планировка (проект), 622
Церковь, 622
Кристианхаун.
Планировка (проект), 622
Кричтон.
Замок, 465, 467
Криш (Керешд).
Дворец Батлена (замок), 540, 542
Крк.
Планировка, 548
Кроген.
Крепость, 616
Кронборг.
Замок королевский, 613, 616, 617, 618, 619, 620, 624
Кртин.
Укрепления, 552
Кружлёва.
Церковь, 600
Ксенжи Ляс.
Церковь деревянная, 600
Кульмбах.
Замок Плассенбург около Кульмбаха, 513, 514
Кутна-Гора.
Собор, 565, 578, 598
Кшценцины.
Церковь, 599

Л

Ла Валлетта.
Планировка, 340, 341
Укрепления, 340
Лакок Аббей.
Усадьба, 457
Ла Мюэт.
Дворец королевский, 382
Ландскруна.
Крепость, 612, 614
Лападу.
Дворец Соркочевич, 555
Ларошель.
Ратуша, 395, 396
Ларошфуко.
Замок, 374
Левант.
Дома жилые («барракос»), 400
Левоча.
Дом жилой, 584
Ратуша, 587, 588
Церковь св. Якова, 589
Легниц
Замок, 604
Лееварден.
Канцелярия, 497
Лейвенхем.
Ратуша, 466, 467
Церковь приходская, 475
Лейер Марней.
Поместье, 448, 449
Лейпциг.
Ратуша, 508, 509
Лейстер.
Госпиталь, 466, 467
Лекно.
Церковь, 598
Ле-Ман.
Дом жилой, 366
Леон.
Монастырь Сан-Марко близ Леона, 408, 409, 411, 412
Лепоглав.
Церковь, 559
Лестли.
Дом жилой, 440

Лечдейл.
Дом жилой, 464
Ливорно.
Крепость, 99, 250, 341
Планировка, 327, 341, 342
Порт новый, 342
Собор, 341
Лизьер.
Вилла Вальмарана, 290, 299
Линкольн.
Собор, 472
Линлитгоу.
Замок, 466
Линц.
Застройка, 520
Ландхауз, 522, 523, 525
Фонтан во дворе Ландхауза, 523
Литомержище.
Ратуша, 576, 579
Литомышль.
Дом «у рыцарей», 570
Замок, 575, 576
Лобзов.
Замок, 604
Лоди.
Госпиталь, 195
Плотина близ Лоди, 148
Церковь Санта Мария Инкороната, 195, 196
Ломжа.
Собор кафедральный, 599
Лонг Мелфорд.
Церковь приходская, 475
Лондон.
Аббатство Вестминстерское. Капелла Генриха VII, 446, 475, 476
Вестминстер Холл, 460
Зал в Уайтхолле, банкетный, 434
Застройка, 463, 464
Средний Темпль, 471
Собор св. Павла, 323
Театр «Глобус», 468
— «Лебедь», 468
— «Роза», 468
Лонедо.
Вилла Годи Порто, 290, 298, 302, 352, 354
— Пьовене, 290, 298, 302, 352, 354
Лониго.
Вилла Пизани, 289
Лонча.
Церковь, 600
Лорето.
Церковь, 99
Лоуны.
Укрепления с надвратной башней, 567
Церковь, 578
Лувен.
Ратуша, 22, 490, 491
Лукка.
Палаццо Бернарди (Макелетти), 244, 249
— делла Синьория, 244, 248. 249
Льеж.
Дворец Правосудия (бывш. дворец епископа), 494, 496
Лэдлоу.
Гостиница Фэзерс, 469
Любице.
Церковь, 581
Люблин.
Церковь монастыря визиток, 599
Любляна.
Дворец епископский, 556
Замок, 556
Здание городского веча, 558
Планировка, 551, 552, 553
Укрепления, 552
Укрепления на Шмарной горе близ Любляны, 552
Люнебург.
Дом бюргерский, 504
Люструп.
Усадьба, 615
Ляч.
Церковь деревянная, 600

М

Магдебург.
Планировка, 502
Мадрид.
Алькасар, 424
Дворец Аранхуэс, близ Мадрида, 417
Планировка, 398
Церковь Эль-реаль де Мансанарес, 417
Эскориал, 21, 146, 259, 417—424
— галерея выздоравливающих, близ Экскориала, 423
Мазер близ Виченцы.
Вилла Барбаро, 289, 298, 299, 300, 302
Церковь при вилле Барбаро, 289
Майнц
Фонтан на рыночной площади, 499
Мальконтента.
Филла Фоскари близ Мальконтенты, 290, 298, 299, 302, 317, 352
Маннгейм.
Планировка, 504
Мантуя.
Дворец герцога Гонзага. Двор делла Кавалерицца, 254, 258, 259
Дом Джулио Романо, 254, 258
Замок ди Корте (Кастелло), 254, 327
Палаццо ди Джустиция, 254, 255, 258
— дель Те, 254, 255, 256, 257
Планировка, 327
Собор, 254
Укрепления городские, 327
Церковь Сан Себастьяно, 83, 87, 88, 89
— Сант Андреа, 44, 83, 88, 89, 90, 98, 99, 236, 354
Мариэмонт.
Замок охотничий, 493
Марибор.
Здание веча, 556
Укрепления, 551
Собор кафедральный, 557
Марокко (северная Италия).
Вилла Мочениго, 289, 317
Марушевец.
Церковь св. Юрия, 559
Марцано.
Церковь Сант Оресто, 230
Матейовице.
Дома жилые, 583
Медина дель Кампо.
Госпиталь, 423, 424
Мейсен.
Замок Альбрехтсбург, 501, 512, 513
Меледо.
Вилла Триссино, 290, 298, 299, 300, 303, 317, 353
Мендыжеч.
Церковь, 598
Мехельн (Малин).
Дворец Маргариты Австрийской, 492
Дом лосося, 486, 487
Собор св. Ромуальда, 497
Миддельбург.
Ансамбль центральной площади, 483
Ратуша, 491, 492
Миега.
Вилла Сарего, 289, 299
Мила в Тюрингии.
Дворец, 515, 516
Милан.
Банк Медичи, 77, 145, 146, 147
Ворота Верчелли, 142
— Тичинези, 142
Дворец Лодовико Моро (модель), 99
Замок Сфорца, 141, 142, 143, 145, 152
Застройка рядовая, 142
Капелла Тривульцио, 197
Лоджия дельи Осии, 141
Монастырь и базилика Сант Амброджо, 141, 148, 157, 158
— Двор каноники, 152, 157, 158, 160, 167, 179
— внутренние Дворы, 152, 158
Оспедале Маджоре, 133, 142, 145, 146, 147
Палаццо Борромео, 143
— Марино, 259, 262
— Панигарола, 152
— Фонтана, 143, 144, 152
Планировка, 141, 142, 332, 334

Собор, 110, 145, 148, 150, 152, 195, 196, 310
Церковь Сан Лоренцо, 151
— Санта Мария делле Грацие, 148, 152, 157, 160, 161
— Санта Мария прессо Сан Сатиро, 152—156, 160, 167, 171, 196
— Санта Мария прессо Сан Чельсо, 259
— Сан Маурицио, 196
— Сан Эустorджо, капелла Портинари, 77, 147

Милет.
Ансамбль площадей, 328

Минец (Минье).
Церковь, 541

Миров.
Дворец, 605, 607

Михельштадт.
Ратуша, 507, 508

Мишев.
Церковь, 598

Млада Болеслав.
Ратуша, 577, 579
Церковь общины чешских братьев, 579, 580

Мокаслот.
Замок, 614

Мондавио.
Крепость, 113

Монтакют Хауз.
Поместье, 443, 445, 453, 455, 457

Монтаньяно.
Вилла Пизани близ Монтаньяно, 289, 302

Монтепульчано.
Палаццо Контуччи, 190, 201
— дель Пекора, 201, 202
— Риччи, 190
— Таруджи (Нобиле), 201, 202, 203
— Червини, 201
Портик рыночный, 201
Собор, 77
Фонтан на главной площади, 201
Церковь Мадонна ди Сан Бьяджо, 200, 201
— — — каноникат, 201, 202. 203
— Сант Агостино, 77

Монте Сан Совино.
Палаццо Комунале, 201

Монтефьясконе.
Собор св. Маргариты, 263

Мортон Олд Холл.
Поместье, 443, 445, 450

Мюльгейм.
Планировка, 504

Мюнхен.
Дворец (резиденция), 514
— Библиотека, 514, 515
— Двор гротовый, 514
— «Новая крепость», 514
Дворец, Двор королевский, 514
Церковь Богоматери-Фрауэнкирхе, 501
— св. Михаила, 511

Н

Найн Элмс.
Коттедж, 440

Нанси.
Укрепления, 289

Неаполь.
Дворец (модель), 99
Порта Капуана, 94

Неделищ.
Церковь св. Троицы, 559

Нек.
Резиденция летняя короля Матиаса, 534

Нелагозевс.
Замок, 575, 576

Непи.
Укрепления, 206
Церковь, 238

Неполомицы.
Капелла Браницких, 607

Нерлунд.
Усадьба, 615

Несвиж.
Церковь, 611

Нехай над Сеньем.
Замок, 550, 551

Нешава.
Церковь, 599

Нирбатор.
Церковь (реформатская, усыпальница), 537, 538

Нове Замки.
Укрепления, планировка, 585, 586

Нове Место на Метужи.
Планировка, 567, 568

Нове Место под горой Слеек.
Планировка, 567

Новый Сонч.
Планировка, 593

Нонсэч.
Дворец королевский, 447, 448

Нертваде.
Дом жилой, 621

Нортзиам.
Коттедж, 440

Норчиа.
Крепость, 230

Ноул.
Дворец, 453, 454, 461, 462, 463

Ныса.
Церковь св. Якуба, 598, 599

Нюборг.
Замок, 614

Нюрнберг.
Дом Гиршфогель, 499
Пеллерхауз, 500, 505
Ратуша, 500, 509, 518
Таможня (Маутхалле), 506, 507

О

Огродзеньце.
Замок семьи Бонеров, 604

Ожаров.
Дом-усадьба, 605

Оксберг Холл.
Поместье, 443, 444

Оксфорд.
Библиотека бодлеанская, 470, 472
Колледж Джизус, капелла, 472
— Крайстчерч, 470, 471
— Линкольн, капелла, 472
— Модлин (св. Магдалины), 470
— Сент Джонс, 470
— Уодхем, 471, 472
Колледжи университетские, 469
Школа Дивинити, 469, 470
Холл университетский, 441

Ол Кэннингс.
Капелла, 470

Оллерфорд.
Коттедж, 439

Оломуц.
Отель «Татра» (бывш. жилой дом), 569, 570

Ольборг.
Дом Иенса Бангса, 620

Опочно.
Замок, 595

Орвието.
Капелла деи Маджи, 263
— Петруччи, 263
Палаццо Комунале, 263
Собор, 263

Оребич.
Дворец княжеский, 555

Орлеан.
Дом Дианы де Пуатье, 386, 387
Дом Раковины, 385, 386
Дом Жака д'Алибера, 385, 386

Орхус.
Дом жилой, 621

Осор.
Здание «веча» с лоджией, 555
Планировка, 548
Собор, 560
Церковь св. Марии на Вийаре, 559

Островите Голюбское.
Церковь, 609

Остроленка.
Церковь, 599

Оштарии близ Огулина.
Церковь, 559

П

Павия.
Монастырь Чертоза ди Павия. Ансамбль, 139, 144, 148, 149, 196
— — — Церковь, 149, 150

Палаццо Карминале (Боттиджелла) 144, 148
Собор, 148, 150, 152, 156, 157, 158, 161, 196
Церковь Санта Мария Коронната (ди Канепанова), 195, 196
Паг.
Планировка, 548
Церковь св. Марии, 559, 561
Падуя.
Лоджия дель Консилио, 198, 199
— Монте ди Пиета, 270
Палаццо Джустиниани, 270, 271
— Корнаро, 317
— Ольциньяни, 118
Памятник Гаттамелате, 333, 344
Площадь дель Санто, 333
Собор Санто Рокко, гробница Ровелли, 118
Укрепления, 198
Университет, двор, 356
Церковь Сан Гаэтано, 289
— Санта Джустина, 459
— дельи Эремитани, 244
Пазин.
Церковь св. Николая, 560
Паланца.
Церковь Мадонна ди Кампанья близ Палаццы, 196
Пальма Нуова.
Крепость, 289, 343, 586
Планировка, 342, 343, 622
Пансхерст Плейс.
Дом усадебный, 442
Пардубице.
Башня надвратная над Зелеными воротами, 567
Планировка, 568
Париж.
Ансамбль Королевской площади (пл. Вогезов), 395, 396
Версаль. Ансамбль, 146
Лувр. Дворец королевский, 365, 367, 369, 391, 392, 393, 468
Дворец Тюильри, 365, 369, 388, 389, 390
Замок Франциска I в Булонском лесу близ Парижа (Мадридский замок), 369, 376, 377, 379
Мост Новый, 364
— Нотр Дам, 198
Отель Карнавале, 393, 394
— де Клюни, 368, 369
Пантеон, 323
Планировка, 363, 364
Площадь Дофина, 364
Ратуша, 384, 385
Церковь Сент-Эсташ, 396
Фонтан Невинных, 364, 393
Парма.
Укрепления, 206, 263
Пачков.
Церковь, 607, 610
Пезаро.
Вилла Империале близ Пезаро, 350, 351, 352
Палаццо Префеттицио, 103, 109, 110
Пембридж.
Дом фахверковый, 438
Пенсхерст Плейс, 442
Перншгейн.
Замок, 574
Перуджа.
Ворота Сан Пьетро, 103
Оратория Сан Бернардино, 103
Укрепления, 206
Церковь Джезу, 230
Печ.
Резиденция епископа, 539
Пешт.
Церковь Белвароши, 537, 538, 539
Пиза.
Арсенал, 251
Вилла Муццани близ Пизы, 290
— Черато близ Пизы, 290
Лоджия деи Банки, 251, 252
Палаццо Кавальери ди Сан Стефано, 239, 243
Укрепления, 99
Церковь Сан Стефано деи Кавальери, 243, 251
Пиенца.
Ансамбль центра города, 13, 91, 92, 94, 214, 325, 330, 343
Генплан, 91, 92, 94
Дом епископа, 91, 92
Дома каноников у городской площади, 92
Кампанила, 92
Колодец на Городской площади, 92, 327
Палаццо Комунале (ратуша), 91, 92
— Пикколомини, 91, 92, 93, 94, 139
Собор, 91, 92, 330, 343
Пилтон Манор Хауз.
Поместье, 453
Пиотрков.
Замок королевский, 604
Пиран.
Дворец, 555
Дома жилые, 555
Планировка, застройка, 550, 551
Пистойя.
Вилла делла Маджа близ Пистойи, 251, 252, 253
Госпиталь, 66
Церковь Мадонна дель Умильта, 239, 243
Питерборо.
Собор, 475
Питчфорд.
Дом усадебный, 449
Пиццигеттоне.
Замок Сфорца, 148
Пласенция.
Собор, 402
Плесси-ле-Тур.
Замок королевский, 367, 368
Пльзень.
Ратуша, 577
Поджо а Кайано.
Вилла, 99, 100, 102, 103, 345
Познань.
Дом Гурков, 602
Ратуша, 607, 609
Пойяна Маджоре.
Вилла Пойяна, 290, 298, 299, 300, 303, 317
Полироне близ Мантуи.
Церковь Сан Бенедетто, 238, 254, 258
Полхов Градец.
Церковь дворцовая близ Полхова Градца, 558
Попрад.
Дом жилой, 583
Пореч.
Дворец Манцини, 553
— Фондак, 553
— Цуккати, 553, 554
Планировка, 548
Порто Эрколе.
Укрепления, 197
Прага.
Град. Башни и стены крепостные, 566
Город Старый. Башня пороховая, 566, 567
— — Дом у «двух золотых медвежат», 570
— — Ратуша, 576, 577
Дворец королевский, 572
— летний короля Фердинанда (Бельведер королевы Анны), 572, 573
— Лобковица (Шварценберг), 569, 571
— панов из Градца, 569, 571
— у Вейвода, 569
— «у Минуты», 569
— на Староместской площади, 569, 570
Зал для игры в мяч, 573, 579
«Звезда» — замок королевский охотничий близ Праги, 573, 574
Рынок Унгельт, 577
Сад королевский за Оленьим валом, 567
Собор, 565, 578
Церковь Спасителя, иезуитская, 579
Прато.
Собор, 77
Церковь Мадонна делле Карчери, 99, 100, 201, 539
Пратолино.
Вилла Медичи, 351
Прахатице.
Ратуша, 577

Укрепления с надвратной башней, 567
Прешов.
Дома жилые, 584
Птуй.
Дворец Жупана, 556
Дома жилые, 555
Планировка, 551, 552
Укрепления, 551, 552
Церковь, 557, 560
Пултуск.
Капелла Носковского, 607
Храм коллегиальный, 609, 610
Пшасныш.
Церковь, 599
Пьомбино.
Вилла Корнаро, 290, 299, 302, 317, 352
Пьяве, река.
Вилла Тревизан, 289
Пьян ди Муньоне.
Приют Марии Магдалины, 82, 83
Пьяченца
Палаццо Фарнезе, 230, 238
Укрепления, 206, 262

Р

Раб.
Дворец Большой Немира (дворец Бакота), 553
— Малый Немира, 553. 554
Планировка, 548
Радвань.
Замок, 556
Радовлица.
Церковь, 557
Раттенберг на Инне.
Дома жилые на главной площади, 520
Рацёнжек.
Церковь, 599
Реканат.
Церковь Сант Агостино, 94
— Сан Доменико, 94
Палаццо Веньер, 94
Реметинец.
Церковь францисканская, 559
Ренн.
Отель Де-ля Муссэ, 386
Ретторголе.
Вилла Муццани, 290
Рец.
Дом судьи Августина Реша, 521, 522
— Фердербера, 521, 522
Рим.
Акведук Аква Вирго, 129
Базилика Латеранская, 128
— Максенция, 179, 310
— св. Петра, 37, 128, 172, 173, 321
Банк Сан Спирито, 206, 208
Башня св. Михаила, 228
Ватикан, Ансамбль, 45, 128, 129, 172, 173, 174
— Башня Борджия, 173, 174
— Бельведер — вилла, резиденция папская летняя, 152, 173, 174, 175
— Двор Бельведер, 152, 171, 172, 173, 174, 214, 229, 230, 232, 331, 346, 374
— Библиотека, 48, 174
— Двор Сан Дамазо, 152, 174, 175, 182, 188, 374
— — — лоджии Рафаэля, 173, 174, 182, 240, 254
— Дворец папы, 173, 174
— Залы Борджиа, 173, 174
— Капелла Сикста IV, 173, 174, 214, 215, 317
— Проект реконструкции, 173
Вилла Ланте, 254
— Мадама близ Рима, 182, 187, 188, 189, 240, 254, 257, 346
— папы Юлия III, 230, 231, 232, 233, 236, 244, 246, 250, 351
— Фарнезе, 230
— Фарнезина, 182, 190, 191, 192, 193, 210, 254
Госпиталь Сан Спирито, 130, 131, 133, 134, 290
Гробница папы Юлия II, 214, 215. 216
Дворец папы Павла III (модель), 214
— папского трибунала или палаццо Сан Бьяджо, 152, 175, 176, 285, 344
Дом Браманте («Дом Рафаэля»), 152, 176, 177, 185, 344
Дом жилой на ул. деи Банки, 135
— Каза Вакка на ул. Виньяча, 135
— на ул. Говерно Веккио, 134, 135, 344
— на углу виа Джулиа и деи Чиматори, 134, 136
— на ул. Консолато, 134, 135, 136
— на ул. деи Коронари, 134, 135
— на стыке улиц Монсеррато и Пеллегрини, 134, 136, 137
— начальника папской канцелярии, 254
Замок св. Ангела, 128, 130
Капитолий, ансамбль площади Капитолия, 175, 214, 219, 220, 221, 222, 223, 229, 230, 331, 332, 344
— музей, 219
— Палаццо Консерваторов, 219. 221
— — Сенаторов, 219, 221, 223, 230, 331
Портик на Тарпейской скале, 223
Колизей, 34, 43, 84, 128, 132, 133, 223, 356
Колледжо Романо, 244, 249, 250
Колонна Траяна, 208
Конюшни на ул. Лунгара, 182
Лоджия Сан Пьетро, 91
Мавзолей Адриана, 128
Монастырь Санта Мария делла Паче,
— — двор внутренний, 167, 168, 171
— — каппелла Понцетти, 190
— — церковь Санта Мария делла Паче, 47, 138, 152
— Сан Пьетро ин Монторио, Темпьетто (часовня), 46, 47, 152, 168, 169, 170, 171, 270, 353, 356, 414, 420
— — церковь Сан Пьетро ин Монторио, 132, 138, 190, 191
— Тринита дель Монти (дель Монте), 130
Мост святого Ангела (Сант Анджело), 129, 130
Палаццо дель Аквила, 182, 185, 186
— Альберини (позднее Чичаноpчи), 254, 255
— Балдассани, 206
— Борджа (позднее Старая канцелярия), 130
— да Брешиа, 182, 185
— Венеция, 83, 91, 130, 131, 132, 133
— Видони-Кафарелли, 182, 184, 185
— дель Драго, 136, 137
— Каэтани, 244, 249
— Канчеллерия. 137. 152. 162. 163, 164, 165, 166, 167, 171, 176, 187, 211, 214, 230, 310, 344, 514
— Линнота (Леруа), 193, 209, 210
— Льва X (проект), 206
— Макарани, 254, 255
— Массими, 186, 190, 192, 193, 194, 214, 242
— Медичи (проект), 99
— Кардинала Нардини (позднее Говерно Веккио), 130
— Оссоли, 190, 209
— Саккети (бывш. дом Антонио да Сангалло), 206, 208, 209, 210
— Спада, 190, 211
— Фарнезе, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 222, 228, 230, 247, 257, 310, 331
— ди Фиренце, 244, 250
Палаццетто деи Турчи, 135, 137
Памятник Виктору Эммануилу, 132, 222
Пантеон, 88, 128, 179, 310
Перепланировка центра города (проект), 128, 129, 130

Перепланировка и реконструкция района Борго Травесторе, 128, 129, 130, 166, 333
План города, 127, 128, 129, 130, 163
Площадь св. Петра, ансамбль, 129, 130, 244
— Фарнезе, ансамбль, 331
— Сан Чельсо, ансамбль, 129
Порта Маджоре, 264
— Пиа, 214, 229
Рынок хлебный (Кампо деи Фьори), 129
— центральный, 129
Сады Фарнезе, 236
Собор св. Петра, 33, 45, 46, 47, 91, 99, 129, 152, 172, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 190, 201, 206, 208, 214, 215, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 262, 309, 310, 312, 313, 315, 322, 323, 344, 353, 414, 417
Стены крепостные, 127, 128
Табуларий, 219
Театр Марцелла, 128, 211, 356
Темпьетто, см. монастырь Сан Пьетро ин Монторио
Термы Диоклетиана, 214
Трибунал папский, см. дворец папского трибунала
Укрепления Борго, 228
— Бастион Бельведера, 228
Храм Минервы Медики, 71, 88
— Юпитера Статора, 390
Церковь Сант Агостино, 133, 138
— Сант Андреа (Оратория), 230, 233
— Санта Анна деи Палафрениери, 230
— Апостолов, 132
— Сан Бьяджо делла Паньотта, 152, 176
— Иль Джезу, 230, 236, 237, 238, 258, 259, 354, 421, 511, 611
— Сан Джованни деи Фьорентини, 190, 206, 214, 228, 280
— Санта Катарина деи Фунари, 238
— Сан Лоренцо ин Дамазо, 152, 163, 165
— Сан Луиджи деи Франчези, 206
— Санта Мария дельи Анжели, 214, 229
— Санта Мария дель Анима, 152
— Санта Мария дельи Арачели, 219, 223, 331
— Санта Мария делле Грацие, 353
— Санта Мария ди Лорето, 206, 208
— Санта Мария Маджоре, капелла Сфорца, 229
— Санта Мария ди Монсеррато, капелла Сфорца, 206
— Санта Мария дель Орто, 230
— Санта Мария делла Паче, см. монастырь Санта Мария делла Паче.
— Санта Мария дель Пополо, 133, 138, 152, 171, 185
— — капелла Киджи, 182, 185
— Санта Мария прессо Сан Чельсо, 196
— Сан Марко, 83, 91, 130, 132
— Сант Онуфрио, 190
— Сан Пьетро ин Винколи, 132, 215
— Сан Пьетро ин Монторио, см. монастырь Сан Пьетро ин Монторио
— Сан Спирито ин Сассиа, 238, 252
— Сан Чельсо, 152
— Сант Элиджо дельи Орефичи, 182, 183, 184, 194

Римини.
Арка, 43
Церковь Сан Франческо, 42, 43, 83, 85, 86, 90

Ричмонд.
Дворец Генриха VII, 457

Ровиго.
Палаццо Ронкалли, 263

Родбохольм.
Дом усадебный, 628

Росенборг.
Дворец, 613, 619, 620

Росендаль.
Усадьба, 629

Росток.
Дом жилой, 505

Росхилл.
Капелла Христиана, 622

Росенхольм.
Усадьба, 615, 616

Ротенбург.
Ратуша, 508

Ротуэлл.
Рынок крытый, 468

Руан.
Здание Финансового бюро, 382
Отель Бургтерульд, 383, 384

Рускиновце.
Дома ремесленников, 583

Руперт.
Церковь, 557

Руст.
Дом жилой, 520

Рушано.
Вилла Питти, 60, 76

Рюгорд.
Замок, 614, 615

С

Саарлуи.
Планировка, 586

Саббионета.
Дворец герцогский, 289
Планировка, 339
Ратуша, 289
Театр, 289

Саламанка.
Дворец герцогов Монтеррей, 19, 406, 407
— малый Фонсека («Дом мертвых»), 407, 409
Каса де Салинас (дом фамилии Фонсека), 407, 409
Собор новый, 402, 407
— старый, 407
Университет, 406, 407, 408

Самобор.
Планировка, 547

Сан Джиминьяно.
Собор, капелла Сан Фина, 94

Сан Лео.
Крепость, 112, 113

Сандомеж.
Ворота Опатовские, 594
Дом-общежитие (Длугоша), 595
Дома жилые, 602
Ратуша, 607, 608

Санта София.
Вилла Сарего, 289

Сан-Эразмо.
Замок, 417

Сарагосса.
Аудиенсия (Верховный суд), 409
Биржа, 409, 411
Дворец герцогов Луна, 19, 409
Планировка, 399

Сарцана.
Палаццо дель Капитанио, 94
Укрепления, 99

Сассокорваро.
Крепость, 112, 113

Саут Уингфилд.
Поместье, 443, 444

Свартшё.
Замок, 628, 629

Свенсторп.
Усадьба, 629

Светвинчент.
Лоджия городская, 555
Церковь Благовещения, 560

Севилья.
Здание Аюнтаменто (Городской Совет), 412, 413
Биржа, 422, 423
Планировка, 399
Собор, 402

Сеговия.
Дом Хуана Браво, 19
Собор, 402

Сен-Бриэ.
Дома жилые, 386

Сендгейт.
Замок, 468

Сен-Дени.
Гробница Франциска I, 387, 390

Сент-Джон Девайзес.
Капелла, 470

Сен-Жермен близ Парижа
Замок, 369, 380, 382

Сен-Мор.
Замок, 387
Сеннерборг.
Крепость, 612
Сен-Поль.
Дворец Карла V, 367
Сент-Дэвидс.
Собор, 463
Сень.
Укрепления, 548
Сеттон Калдфильдс.
Дома типовые, 470
Сеттон Плейс.
Дом усадебный, 443, 444, 448
Сиена.
Баптистерий, 77
Палаццо Неруччи, 91
— Пикколомини, 91
— Спаннокки, 94, 95, 98
Оратория св. Екатерины, 190, 191
Собор, 37, 190
— капелла Сан Джованни, 190
Укрепления, 190
Синьярдс.
Поместье, 441, 442
Синья.
Вилла Артимино близ Синьи, 251, 253, 254
Сисак.
Замок, 550, 551
Скальбмеж.
Церковь, 598
Слупок.
Укрепления, 594
Слупц.
Церковь, 598
Собеслав.
Церковь, 578
Солисбург.
Собор, 289
Солсбери.
Собор, 472
Сончино.
Крепость, 140, 141
Спик Холл.
Поместье, 449, 450
Сплит.
Дворец Диоклетиана, 109
Собор. Капелла св. Сташа, 563
Церковь св. Евфимии. Капелла Арнира, 563
Спиш.
Церковь, 589
Спишска Капитула.
Капелла Запольских, 581
Спишски Штврток.
Капелла Запольских, 581
Старград.
Дом жилой, 594
Стедленд.
Коттедж, 439
Стерлинг.
Замок, 465, 467
Стивентон.
Дома фахверковые, 456
Стична.
Монастырь, 552
Стокгольм.
Замок, 629
Перепланировка города 1630—1640 гг., 625
Стражки.
Замок, 586
Стратфорд на Эйвоне.
Гостиница Гаррик, 469
Стурефорс.
Усадьба, 629
Суиррс Ай.
Дом жилой, 438
Сулейов.
Постройки хозяйственные, 595
Суха.
Церковь, 559
Сухей.
Замок, 605

Т

Табор.
Ратуша, 576
Церковь, 579, 580
Тарнув.
Дома жилые, 602
Ратуша, 595, 607
Тата.
Дворец (замок) короля летний охотничий, 533
Тельч.
Дом жилой, 568, 570
Терни.
Канал около Терни, 206
Терра дель Соле.
Крепость, 250, 341
Палаццо деи Комиссари, 341
— делла Камера, 341
Тиволи.
Вилла д'Эсте кардинала Тривульцио близ Тиволи, 190, 347, 348, 349
Тиццано близ Пистойи.
Вилла делла Маджа — см. Пистойя
Тоди.
Церковь Санта Мария делла Консоляционе, 196, 197
Толедо.
Госпиталь Санта-Крус, 405, 406, 407
— Сан Хуан Баутиста де Афуэро (госпиталь Тавера), 416, 417
— Планировка, застройка, 399
Томар.
Монастырь. Двор внутренний, 433
— Церковь, 427, 430, 433
Топольчанки.
Замок, 586
Торгау.
Замок-дворец Гартенфельс близ Торгау, 512, 513
Торунь.
Склад-амбар, 595
Торуп.
Усадьба, 629
Тревизо.
Укрепления, 198
Тренчин.
Город-крепость. 585
Трогир.
Здание «веча», 555
Дворец Чипико, 554
Собор. Капелла Ивана Блаженного, 563
Собор. Колокольня, 560, 561
Трстене.
Колокольня, 589
Крещальня, 563
Трщебонь.
Дом «у белого конька», 569
Тулуза.
Отель д'Ассеза, 394, 396
— Бернюи, 383, 384
Турин.
Собор, 133
Турьяк.
Замок, 551, 552

У

Уаймондхем.
Рынок крытый, 468
Удине.
Палаццо Антонини, 290, 317
Уистон.
Церковь приходская, 474, 475
Ульструп.
Усадьба, 615
Улцинь.
Планировка, 551
Уоллатон Холл.
Поместье, 452, 453, 457
Уорик.
Госпиталь Лейстера, 466, 467
Ураниенборг.
Замок, 616
Урбино.
Дворец герцогский, 66, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 132
Церковь Сан Бернардино деи Цокколанти близ Урбино, 110, 112
Утрехт.
Дома жилые, 484
Ратуша, 494
Уэллс.
Собор, 475

Ф

Фабриано.
Палаццо Подеста, 330
Реконструкция центра города, 330
Фанцоло.
Вилла Эмо, 289, 300, 352
Фаэнца.
Собор, 94, 96
Фербригг Холл.
Поместье, 461
Феррара.
Замок д'Эсте, 325
Палаццо дель Комуне, 325
Планировка, 325, 326, 327

Финале.
Вилла Сарачено, 289, 299, 300, 302
Флоренция.
Ансамбль площади Сантиссима Аннунциата, 57, 58, 59, 65, 246, 330, 331, 343
— — Санта Кроче, 59
— — Сан Марко, 58, 59
— — Синьории, 59, 60, 333, 334, 344
— — Соборной (Санта Мария дель Фьоре), 59, 60, 61
— — Уффици, 59, 240
Библиотека Лауренциана, 48, 214, 216, 217, 218, 219, 330
Вилла Петрайя, 251, 252, 253
— Пратолино близ Флоренции, 251, 253
Воспитательный дом (Оспедале дельи Инноченти), 33, 57, 59, 60, 64, 65, 66, 71, 76, 330, 377
Дом Бьянки Капелло на виа Маджо, 250, 251
— Джулиано да Сангалло (ныне палаццо Пенгатини Хименес), 99
Каза деи Мерканти, 60
Казино Медичео (Медичи, ныне Дворец Правосудия), 59, 251
Капелла Пацци — см. монастырь Санта Кроче
Крепость «Бельведер», 250
Лоджия Сантиссима Аннунциата, 201
— деи Ланци, 59, 334
— на Меркато Веккио, 239
— Ручеллаи, 330
— Синьории, см. Лоджия деи Ланци
Монастырь Августинцев, 99
— Сантиссима Аннунциата, 78
— Санта Кроче, 68
— — кампанила, 57
— первый монастырский двор, 57, 59
— второй монастырский двор, 59, 60, 66, 76
— капелла Пацци, 42, 44, 57, 59, 67, 68, 69, 76, 89, 99, 147, 155, 158, 161, 242
— церковь, 57, 239, 243
— Санта Мария Новелла, 58
— Сан Марко, 58, 59, 77
— библиотека, 77, 78
— двор, 66, 78
— Сан Спирито, 59
— Серви ди Мария, 330
Мост (Понте) Веккио, 59, 242
— Санта Тринита, 59, 244, 248
Набережная р. Арно, 59, 242
Палаццо Аркивесковиле, 247
— Барджело, 74
— Бартолини, 199, 201
— Веккио, 59, 74, 77, 80, 81, 227, 239, 240, 242, 244, 252, 334
— Гваданьи, 95, 97, 98, 99
— Гонди, 99, 100, 101
— Грифони (Будини-Гатаи), 244, 246, 247
— Джуньи, 244, 247
— Корсини-Серристори, 251
— Медичи-Риккарди, 34, 38, 57, 77, 79, 80, 81, 93, 330, 356
— Мондрагоне, 244, 247, 248
— Нонфинито, 250, 251
— Пандольфини, 182, 184, 186, 187, 249, 251
— ди Парте Гвельфа, 73, 74
— Пацци (Канто де Пацци), 60, 73, 76
— Пацци Кваратези, 94
— Питти, 52, 57, 59, 60, 73, 74, 75, 76, 242, 244, 245, 246, 251, 331, 334, 351
— Подеста, 39
— Рамирец-Монтальво, 244, 247, 248
— Ручеллаи, 57, 58, 83, 84, 91, 93, 138, 315, 330, 356
— Синьории, см. палаццо Веккио
— Строцци, 66, 94, 95, 96, 97, 99, 102
— — модель, 99
— Строццино, 77, 81
— Угуччони, 185
Памятник Козимо I Медичи, 59
— Фердинанду I, 330
Переход крытый между палаццо Веккио и палаццо Питти, 239, 242
Планировка, 57, 58, 59
Реконструкция, 334
Рынок Меркато Нуово (новый), 60
— старый, 60
Сады Боболи, грот, 59, 244, 251, 331, 351, 352
Собор Санта Мария дель Фьоре, 12, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 71, 94, 99, 157, 201, 253, 314, 322, 323, 354
— — баптистерий, 34, 59, 77
— — кампанила, 59
Укрепления, 57, 58, 214, 227, 228
— «нижние», 206
Уффици, 53, 239, 240, 241, 242, 244, 251, 252, 334
— Порта делла Супплике, 242, 252
Фонтан на углу ул. Борго Сант Якопо и делла Спроне, 250, 252, 253
— Нептуна на пл. Синьории, 59, 244
Церковь Ор Сан Микеле, 77
— Сан Джованнино, 244, 250
— Санта Кроче, 40
— Сан Лоренцо, 42, 60, 66, 68, 70, 71, 72, 97, 99, 138, 182, 201, 214, 215, 216, 251, 330, 354
— — капелла Медичи, см. Новая сакристия
— — Новая сакристия, 77, 214, 216, 217, 330
— Старая сакристия, 60, 66, 67, 68, 76, 147, 155, 158, 161, 216
— Маддалены де'Пацци, 99
— Санта Мария дельи Анджели, оратория, 60, 71, 72, 73
— Санта Мария Маджоре, 251
— Санта Мария Новелла, 58, 62, 83. 86, 87, 239, 243
— Сан Миньято аль Монте, 34, 37, 77
— Сан Панкрацио, капелла Ручеллаи, 83, 88, 330
— Сан Сальваторе аль Монте, 94, 97, 98
— Сан Спирито, 60, 70, 71, 73, 97, 138, 151, 155, 244, 251, 252, 377
— — сакристия, 99, 100
— Сан Стефано, 251, 252
— Санта Тринита 251, 252, 253
— Санта Феличита, 60, 76
— — капелла Барбадори, 60
— Сантиссима Аннунциата, 59, 77, 78, 83, 88, 330
— Серви де Мария, 59
Фогараш.
Замок, 540
Фолиньо.
Укрепления, 152
Фолкленд.
Замок, 465, 467
Фонтенбло.
Дворец королевский, 230, 279, 369, 376, 377, 378, 379
Галерея Генриха II, 378, 379, 387
Галерея Улисса, 379
Галерея Франциска I, 378, 379
Двор Белой лошади, 382
— Овальный, 379, 380
Фонтен-Анри.
Замок, 382
Фортецца ди Бассо.
Крепость, 206
Фраскати.
Вилла Пикколомини, 350, 351
Фратта Полезина.
Вилла Бадоэр, 290, 298, 300, 302, 352
Фрауенштейн.
Замок, 524, 526
Фредериксборг.
Замок, 613, 614, 617, 618, 619. 620, 624
— Ворота карусельные, 619
— фонтан Нептуна, 619
— Галерея Совета, 619
— Зал Совета, 619
— Корпус принцесс, 619
— Манеж, 619
— Церковь, 622
Фрейденштадт.
Планировка, 503

Фридрихсштадт на Эйдере.
Планировка, 504
Фридман.
Церковь, 607
Фэр-ан-Тарденуа.
Галерея-виадук, 390, 391
Фьезоле.
Аббатство (Бадья Фьезолана), 60, 73, 74, 76, 77
— Лоджия, 66
Вилла Джованни Медичи близ Фьезоле, 83, 345, 346

Х

Хаддон Холл.
Поместье, 457
Хардуик Холл.
Поместье, 456, 461
Харклёв.
Церковь, 600
Хвар.
Арсенал, 555
Башня для городских часов, 555
Лоджия городская, 555, 557
Собор, 563
Церковь Богоматери в Врбоско, 563, 564
Цистерна на городской площади, 555
Хелмно.
Ратуша, 607, 609
Хенгрейв Холл.
Поместье, 443, 444, 448
Херс.
Форт, 468
Хесселагергорд
Усадьба, 615
Хильдесхайм.
Цех мясников (Кнохенхауэрамтсхауз), 500, 510
Хмельник.
Замок, 551
Хойна.
Башня крепостная, 594
Ратуша, 595, 598
Церковь, 598
Хонайтон.
Коттедж, 439
Хорватское Загорье.
Церковь францисканская, 559
Хорн.
Замок Ронебруг близ Хорна 527, 528
Хорхем Холл.
Поместье, 456
Хрудим.
Дом рода Мыдларж, 570
Хруслин.
Церковь, 609
Хунеадора (Вайдахуняд).
Замок, 540, 541
Хэмптон Корт.
Дворец, 447, 448, 460, 471
Хэтфильд Хауз.
Поместье, 456, 458

Ц

Цексын.
Церковь, 609
Целль ам Зее.
Замок Прилау близ Целль ам Зее, 524, 526
Целье
Аббатство, 557
Жилые дома, 555
Планировка, 552
Церкница.
Церковь, 557
Цеханув.
Церковь, 599
Црес.
Арсенал, 555
Церковь св. Магдалины, 559
— св. Марии, 560
Црнгроб.
Церковь, 557, 558, 559

Ч

Чарлтон Хауз.
Поместье, 458, 459, 461
Частоловице.
Замок, 576, 577
Челе.
Церковь св. Ивана, 558
Чесальто.
Вилла Дзено, 289, 300, 317
Ченстохов.
Церковь, 609
Чепич.
Церковь Богоматери близ Чепича, 558
Честер.
Гостиница Бэр энд Биллет, 469
Чессальто.
Вилла Дзено, 290
Четатеа-де-Бальта
(Кюкюллевар), 540, 543
Чивита Веккиа.
Крепость, 206, 207, 228
Чивита Кастеллана.
Крепость, 201
Чизмоне, река.
Мост через р. Чизмоне близ Бассано, 289, 316
Чиконья.
Вилла Коголло, 290
— Тьене, 290, 317
Чипинг Кемпден.
Рынок крытый, 467
Госпиталь (дом призрения), 467

Ш

Шаллабург.
Замок, 525, 527
Шамбор.
Замок, 369. 374, 375, 376, 379
Шамотулы.
Церковь, 598
Шантильи.
Замок, 382, 390
Шарлеваль.
Замок, 393
Шарошпатак.
Дворец Ракоци, 535, 536, 540
— лоджия Перени, 535, 536
Старый замок, 535
Шверин.
Дворец, 514
Шенонсо.
Замок, 381, 382
Шернборн.
Аббатство. Церковь, 475
Шецин.
Ратуша, 595, 598
Церковь Петра и Павла, 598
— св. Якуба, 598
Шибеник.
Здание «веча», 555, 556
Собор св. Иакова, 561, 562, 563
Укрепления, 549
Шидлов.
Госпиталь, 596
Церковь, 599
Шидловец.
Замок, 604
Шимбарк.
Замок, 605
Шкофья Лока.
Планировка, 551, 552
Укрепления, 551, 552
Церковь, 557, 558
Шпиталь на Драве.
Замок Порчиа, 525, 527
Шрусбери.
Рынок крытый, 467
Штрибро.
Ратуша, 577, 579
Штуттгарт.
Дворец, «Новый увеселительный павильон» (Нейес люстхауз), 514, 516, 517

Э

Эбботс Бромлей.
Дом фахверковый, 438
Эвора.
Церковь Граса, 433
Эгескау.
Усадьба, 615
Эдинбург.
Госпиталь Хериота, 468
Экенес.
Усадьба, 629
Эксетер.
Дом жилой, 464
Ратуша, 467
Собор, 463
Экуан.
Замок, 376, 390, 391
Эмден.
Ратуша, 494, 508, 509
Энс.
Башня городская, 524, 525
Застройка, 524
Площадь главная, 525
Энстоун Холл.
Поместье, 459
Эскориал.
См. Мадрид, Эскориал.
Эстергом.
Дворец архиепископский, 535
Капелла Бакоца, 538, 539, 543

Я

Яхимов.
Планировка, 567

3. ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ЗОДЧИХ, СКУЛЬПТОРОВ И ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ

А

Абрагамович Анджей, 604
Аверлино Антонио, см. Филарете
Авосталис де Сала, Андреа, 571, 573, 574, 575
Авосталис Джованни Баттиста, 575, 576
Алексей, 586, 587
Алесси Галеаццо, 197, 205, 254, 259, 260, 261, 262, 263, 289
Алеши Андрия, 563
Аллио Доменико дель, из Лугано, 522, 524

Альберти Леон Баттиста, 11, 13, 34, 42, 43, 44, 45, 50, 53, 56, 62, 63, 74, 78, 83—92, 94, 99, 100, 103, 109, 119, 121, 128, 129, 130, 138, 139, 152, 158, 166, 177, 181, 182, 236, 254, 256, 291, 309, 310, 311, 312, 315—323, 333, 335, 336, 338, 339, 341, 354, 357, 459, 530, 535, 543

Алькантара Диего де, 424

Альст Питер Кук ван, 493

Амадео Джованни Антонио, 130, 144, 146, 148, 149, 150, 155, 156, 160, 195, 196, 311

Амманати Бартоломео, 51, 52, 59, 74, 205, 214, 217, 230, 232, 244—251, 259, 312, 336, 339, 340, 351

Амманатини Манетто, 530

д'Андреа Пьетро, из Вольтерры, 190

Андрей из Локи, 558, 559
Андриич Марко, 561
Андриич Петр, 558, 563
д'Аньоло Баччо, 61, 62, 99, 182, 199, 201, 215, 216, 330
Аретино, 271
Ареа Хуан де, 413, 415, 424
Арменини, 51
Арруда Диогу ди, 427, 430

Б

Бадахоз Хуан да, 408, 411
Бандинелли, 59, 244
Банко Нанни ди, 61
Барбаро Даниэле, 51, 206, 290, 310, 322, 323, 357
Бартоломео Мазо ди, 73, 104, 109
Баттаджо Джованни ди Доменико 148, 195, 196
Башелье Никола, 394, 396
Бехейм Ганс Старший, 509
Беллармато, 365
Беллуччи Джованни, 337
Бентхейм Людер фон, 500, 508, 509
Бер Георг, 517
Бергамаско (Джамбаттиста Кастелло), 352
Берге Христофер ван ден, 486
Береччи Бартоломео, 603, 607
Бернгард Р., 314, 315
Бернини Лоренцо, 224, 314
Берти Томас, 468
Бертини Джованни, 258
Бертотти-Скамоцци О. 294, 299
Биар Колен, 372
Блондель Ланселот, 492
Блум, 437
Бойтак, 426, 427, 428, 430
Боканич Трифун из Брача, 561
Боккадор Доменико, см. Кортона Доменико Бернабеи да
Болонья Винчидоро да, 493
Болонья Джованни да, 59, 329, 330, 351
Бон Бартоломео Младший, 277, 327
Бон Бартоломео Старший, 116, 117, 125
Бон Джованни, 116, 117, 125
Боргорелли М., 579
Борреман Ян, 486, 487
Борромини Франческо, 207
Ботичелли Сандро, 174
Браманте Донато, 11, 34, 36, 44, 46, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 88, 143, 148—162, 164, 166—168, 170—182, 184, 185, 189, 191, 193, 194, 196, 197, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 214, 223, 224, 230, 232, 254, 259, 270, 280, 290, 291, 311, 312, 331, 333, 344, 345, 346, 353, 357, 514
Брамантино, см. Суарди Бартоломео
Бреньо Андреа, см. Монтекавалло Антонио
Бриоско Бенедетто, 149
Брунеллеско Филиппо ди сер, 12, 13, 33, 34, 36—45, 47—49, 51, 52, 54, 56, 57, 60—68, 70—74, 76—79, 88—91, 96—100, 103, 108, 109, 112, 130, 138, 139, 145, 146, 147, 154, 158, 161, 162, 180, 182, 201, 216, 217, 239, 242, 246, 252, 311, 330, 333, 353, 354, 356, 377, 396, 414, 420
Брунсберг Генрих, 598
Булгерин, 628
Буонталенти Бернардо (Бернардо делле Джирандоле), 51, 205, 250, 251, 252, 253, 254, 259, 341, 351
Бюллан Жан, 363, 390, 391
Бюстаманте Бартоломео, 416

В

Вагемакере Доменик де, 492
Вазари Джорджо, 50, 51, 52, 59, 66, 73, 76, 86, 96, 152, 167, 173, 185, 190, 205, 206, 208, 227, 230, 232, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 251, 252, 310, 313, 314, 339, 340
Вазари Джорджо Младший, 339
Вамзер Кристоф, 511
Васкез Лоренцо из Сеговии, 405, 406
Вергара Мартин, 416, 424
Вероккио Андреа, 120, 150, 328
Веронезе Паоло (Паоло Кальяри), 125, 271, 284

Вертю Адам, 475
Вертю Роберт, 471, 475
Вертю Уильям, 471, 475, 476
Вестфален Арнольд фон, 512, 513
Видингер Георг, 515
Виллареаль Мартин, 408, 411
Вильгельм Ганс из Лозенштейна, 525, 527
Вильяпанда Франсиско, 416
Винцент из Дубровника, 589
Виньола Бароцци Джакомо да, 51, 166, 197, 206, 207, 211, 212, 213, 222, 223, 230, 231, 232, 234—238, 258, 327, 329, 331, 340, 347, 348, 349, 353, 354, 357
Вирандт Каспар Фойгт фон, 514
Витрувий Поллион, 44, 50, 51, 53, 55, 190, 198, 206, 230, 290, 291, 294, 316, 356, 357, 380, 390, 437, 446, 459, 493, 500
Витторио Алессандро, 125
Влаткович, 562, 563
Вольмут Бонифаций, 572, 573, 574
Вольф Якоб Младший, 500, 505, 508, 509
Вриндт Корнелис де, см. Флорис Корнелис
Вриз Ганс Вредеман де, 437, 493, 566
Вриз П. Вредеман де, 566

Г

Габри Петр из Брно, 576
Гадье Пьер, 377
Галл Августин из Масании, 571
Гамбелла Антонио из Бергамо, 121
Гануш, 578
Гвидетти Гвидетто, 238
Гельмштеде А, 507
Гиберти Лоренцо, 61, 77
Гирландайо Доменико, 174, 214
Гискар (Гишар) Симоннэ, 372
Гойкович Матвей, 561
Гольбейн Ганс Младший, 446, 499
Готлиб Конрад, 526
Гоццоли Беноццо, 81
Гриджи Джовани да, 269
Грубачевич, 556, 562, 563
Гуас Хуан, 403, 405
Гуас Энрике, 403
Гужон Жан, 392, 393
Гучи Санти, 605, 607

Д

Далмата Джованни, 535
Далматинец Юрий (Джорджо да Себенико), 103, 548, 550, 561, 562, 563, 564
Данти, 244
Дейль Ричард, 450
Дезилль, 364
Делорм Пьер, 372
Делорм Филибер, 323, 362, 363, 378, 379, 386—390, 458
Джамболонья, 244
Дженевер, 458
Дженинс Генрих, 475
Дженга Джироламо, 351, 352
Джонс Иниго, 434
Джокондо Фра (Джованни да Верона), 162, 179, 180, 181, 197, 198, 208, 265, 334, 335, 337, 338, 363, 372
Джорджоне, 278
Джотто Бондоне ди, 33, 40, 59, 206
Диттерлин, 437, 566
Дозио, 247
Дольчебуоно Джованни (Джан), 148, 195, 196
Донателло (Донато ди Николо ди Бетто Барди), 33, 49, 77, 130, 356
Драгошевич Хранич, 561
Дубровник Винцент, см. Винцент из Дубровника
Дука Лука дель, 528
Дуччо Агостино ди, 103
Дюбрек Якоб, 493
Дюрер Альбрехт, 499, 500, 503
Дюсерсо Жак Андруэ, 386, 387, 388, 389, 392, 393, 395
Дюсерсо Батист, 364, 627
Дюшемен Жан, 368
Дьярмати Денеш, 535

Ж

Жилле Никола, 503

З

Зессельшрайбер Гильг, 527

И

Иванчич Ратко, 561
Иржи из Оломоуца, 568

К

Кава Онофрио ди Джордано де ла, 556, 558
Кальканьи, 229
Камбио Арнольфо Липпи ди, 35, 38, 39, 40, 57, 59, 61, 63
Кано Алонсо, 416
Капраролла Кола да (Никола ди Матеуччо), 197
Караваджо Микеланджело Меризи да, 51
Карпаччо, 271
Карпино Мео дель, 130, 133
Карпинтер Матиас, 403, 405
Катанео Пьетро, 336, 337, 338, 341
Каччини Джованни, 330
Каштилью Жуан ди, 427, 428
Квадро Джованни Баттиста, 607, 609
Кельдерманс Антонис ван, 491, 492
Кельдерманс Ромбоутс ван, 492
Кирхер Бальтазар, 510
Кодуччи Моро (Кодусси Игрето из Бергамо), 116, 118, 120, 121, 124
Комета Антонио, 574, 575
Корвелли, 527
Корнаро Алевиз, 270
Коррера Якопо, 561
Корте Николо да, 415
Кортона Доменико Бернабеи да (Боккадор), 363, 373—376
Кочрейн Роберт, 467
Коук Хемпфри, 471
Кребс Конрад, 512, 513
Кребс Томас, 502, 503
Кронака (Поллайоло Симоне дель), 94—100, 182
Круст Джон, 446

Л

Лайминдж Роберт, 458
Лара Гонсалес Хернан де, 416
Лаурана Лучано да Мартино (Лукьян из Враны), 104, 106, 107, 108, 109, 110, 139, 152, 180, 181
Лаурано Франческо, 106
Лебонс Джон, 470
Лебретон Жилль, 379
Леваль Антонио де, 415
Леонардо да Винчи, 12, 16, 43, 50, 88, 110, 149, 150, 151, 156, 161, 181, 196, 197, 205, 242, 312, 313, 314, 315, 333, 334, 338, 352, 356, 363
Леопарди А, 284
Леру Ролан, 382
Леско Пьер, 386, 391, 392, 393
Лигорио Пирро, 174, 175, 224, 347, 348, 351
Ломаццо, 50, 51
Ломбардо Кристофоро, 149, 277
Ломбардо Пьетро, 118, 120, 121, 124, 125, 277, 327
Ломбардо Тулио, 277, 305
Лонгена Бальдассаре, 289
Лоренцетто, 185
Лорини Буонаюто, 337, 339, 340, 342
Лоттер Иеронимус, 508, 509
Лукеза Джованни (Иоганн Люкеса), 526, 573, 574
Луна Франческо делла, 64, 66, 73
Лунги Мартин, 219
Лурага Рокко да, 262
Люкеса Иоганн, см. Лукеза Джованни
Лупичини Антонио, 337, 340

М

Мадерна Карло, 224, 353
Маджи Аннибале, 199

Маджи Джироламо, 337, 340
Мазаччо, 33, 40, 41
Майано Бенедетто да (Бенедетто ди Леонардо из Майано), 60, 73, 94, 95, 96. 97, 99, 109
Майано Джованни да, 94
Майано Джулиано да (Джулиано Леонардо д'Антонио), 94, 96, 97, 98, 109, 130, 243
Майо де Вомио Балдассаре, 574, 576
Манетти Чаккери А., 61, 70
Манетти А., 64, 66
Мантенья Андреа, 152, 256
Мансар Франсуа, 354, 394
Марини Джироламо, 364
Марки Франческо де, 335, 336, 337, 504
Мартин из Сантьяго, 406, 407
Мартини Франческо ди Джорджо, 50, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 139, 149, 150, 152, 156, 166, 181, 335, 336, 337, 338, 356
Марки Франческо де, 337, 338
Масенье Паоло, 124
Матвей из Пулы, 558
Матерер У, 589
Матье Лайенский, 22, 490
Матеуччо, Никола ди (Кола да Капрарола), 197
Мачука Луис, 413
Мачука Педро, 413, 414, 415
Медиолано Килиан де, 586
Мейналь Бертран де, 372
Меникантонио, 178, 180
Микелоццо ди Бартоломео (Микелоццо Микелоцци), 11, 38, 58, 59, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 93, 145, 146, 345, 355, 550, 563, 603
Микеланджело Буонарроти, 34, 36, 46, 47, 48, 50, 52, 56, 63, 162, 174, 175, 179, 180, 201, 206, 207, 209—219, 221—230, 232, 236, 239, 240, 243, 244, 259, 310, 311, 312, 313, 314, 322, 331, 332, 333, 334, 340, 352, 353, 354, 380, 396, 417
Миличевич Паскойе, 550, 556, 558
Минхарес Хуан де, 423
Модена Никола да, 446
Монегро Хуан Батиста, 420
Монтекавалло Антонио (Андреа Бреньо), 133, 164, 167
Мор Антонио Утрехтский, 446
Мора Франсиско де, 423
Морандо Бернардо из Падуи, 601, 602, 609
Морони А., 356

Н

Неве Пьер, 376
Нийдхем Джемс, 471
Николай Флорентинец, 562, 563
Нойен Себастьян ван, 23, 493
Нойен Якоб ван, 23
Ноле Колейн де, 492
Нунциата Тото делла, 446, 448

О

Окампо Андреа де, 415
Опберген Антониус ван, 616
Ордоньес Гаспар, 424
Орканья Андреа, 59
Орочко Хуан де, 408, 411
Орчард Уильям, 470

П

Павел из Левочи, 589
Палладио Андреа, 11, 12, 34, 44, 51, 53, 54, 55, 56, 205, 206, 254, 270, 279, 288, 290—308, 311, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 339, 352—357, 446, 504, 573, 579, 616
Палаццо (Палацци) Лаццаро, 195
Памбио Джованни дель, 573, 575
Паоло Пьетро, 124
Пармиджанино, 185
Парлер Петер, 533, 537, 572, 578
Паске Ганс, 616
Паскуалини Алессандро да, 493
Пасти Маттео да, 85
Пачотто Ф, 236
Пашеро (Пакьяротти) Жером, 372
Педе Хендрик ван де, 491
Педемуро Джованни да, 292
Пенни Бартоломео, 446
Перени Петр, 535
Периколи Никколо (Триболо), 351
Перуджино Пьетро, 174, 182
Перуцци Балдассаре, 48, 162, 174, 179, 180, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 205, 206, 207, 214, 230, 242, 259, 278, 280, 337, 338, 352, 353, 357
Перуцци Салюстио, 183
Петр, 616
Петр из Любляны (Петр Безлай), 558, 559
Пиграто Петр Антон, 558, 561
Пизано Джованни, 37, 38
Пизано Никколо, 38
Пинтуриккио Бернардино, 171, 174, 190
Понте Антонио да, 198, 286, 288
Понтелли Баччо, 109, 130, 133
Порта Джакомо делла, 209, 212, 213, 226, 228, 230, 237, 238, 258, 313, 314
Порта Гульельмо делла, 314
Поччетти, 252
Приматиччо Франческо, 230, 363, 378, 379
Пулидо Педро, 405
Пурленго Антонио, 200
Пьетрасанта Джакомо да, 130, 132, 133

Р

Радончич, 556
Разелли Стефано Джакопо ди, 96
Резенде Гарсиа, 425
Рафаэль Санти, 34, 48, 50, 52, 53, 54, 98, 162, 174, 175, 179, 180, 181—189, 191, 193, 194, 205, 206, 207, 208, 214, 230, 240, 249, 254, 255, 257, 270, 346, 353, 357, 379, 446, 493
Редман, 470, 471
Рейзек Матвей, 566, 567, 578
Рейсбрук Ян ван, 488, 489
Рейт Бенедикт (Бенеш) из Пистова, 566, 572, 574, 578
Рембранд, 24
Рен Кристофер, 323, 354, 448
Реньяр Жан, 368
Рианьо Диего де, 412, 413
Риба Хуан де ла, 405
Ридингер Георг, 517
Ринальди Джироламо, 219
Риццо Антонио, 122, 125, 277
Роббиа Андреа делла, 64
Роббиа Джироламо делла, 377
Роббиа Лука делла, 68, 377
Ровеццано Бенедетто, 446
Родари Томазо, 148, 196
Родари Джакомо, 148, 196
Роджерс Джон, 468
Рокки Кристофоро, 148, 152, 156
Романо Джулио (Джулиано Липпи), 48, 162, 187, 188, 189, 191, 205, 206, 238, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 264, 292, 357, 379
Ронделе Жак, 323
Росселино Бернардо, 61, 83, 91, 92, 93, 94, 128, 130, 138, 177, 219, 330, 333
Росселли Доменико, 109
Россетти Бьяджо, 325
Росси де, 351
Россо, 363, 378, 379, 380
Рубенс, 21
Руис Бартоломео, 424
Рукенштейн Грегор, 558
Рускони Джованни Антонио, 288

С

Сагреда Диего, 416
Сангалло Антонио да, Младший, 48, 99, 162, 174, 176, 179, 180, 182, 193, 197, 201, 205—214, 223, 228, 230, 232, 238, 246, 247, 259, 264, 311, 312, 325, 331, 337, 338, 340, 352
Сангалло Антонио Джамберти да, Старший, 99, 139, 197, 200, 201, 202, 203, 206, 330, 340, 357
Сангалло Джан Франческо, 186, 201
Сангалло Джованни да, 130
Сангалло Джулиано да, 70, 96, 99, 100, 102, 103, 130, 139, 162,

174, 177, 179, 180, 182, 201, 203, 318, 319, 340, 345, 356, 539
Сангалло Франческо Джулиано да, 57
Сандомежанин Бенедикт, 603, 604
Санмикели Микеле, 185, 197, 205, 254, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 289, 292, 293, 340, 493, 549
Сансовино Андреа, 162, 430
Сансовино (Татти) Якопо, 53, 54, 124, 125, 162, 205, 228, 244, 254, 271, 277, 278, 280, 283, 284, 286, 288, 289, 292, 293, 305, 327
Санхец Арчао, 412
Санхец Хуан, 412
Сегура Антонио де, 424
Сено Гийом, 372
Серлио Себастьяно, 51, 168, 170, 179, 206, 259, 271, 278, 279, 280, 292, 308, 310, 311, 316, 317, 322, 357, 363, 380, 416, 437, 493, 514, 566, 627
Сесиль Роберт, 458
Сеттиньяно Франческо да, 130
Сеттиньяно Дезидерио да, 68
Сикселье Христиан, 494
Силоэ Диего де, 415, 416
Силоэ Хиль де, 403, 415
Сильвани, 251
Симоне Франческо ди, 109
Синьорелли Лука, 174
Скамоцци Б., см. Бертотти-Скамоцци
Скамоцци Винченцо, 51, 125, 280, 284, 288, 289, 290, 299, 305, 306, 328, 336, 339, 342, 504, 529, 566, 586
Скарпаньино, 125, 198, 277, 278, 287, 292
Смит Уильям, 475
Смитсон Роберт, 452
Солари Гуинифорте, 146, 148, 150
Солари Джованни, 148
Солари Кристофоро (Гобо), 196
Солари Пьетро Антонио, 148
Солари С., 529
Спавенто Джорджо, 277, 278, 304
Спацио Джованни, 572, 573, 577
Сретер Вильям, 446
Стаурис Ринальдо де, 146, 149
Стелла Паоло делла, 572, 573
Стенвинкель Ганс Младший, 614, 619, 624
Стенвинкель Ганс Старший, 621
Стенвинкель Лоренц, 624
Стенвинкель Лауренс ван, 495
Суарди Бартоломео (Браманти-но), 196
Сукиелли, 61
Сурдо Дени, 375, 376
Сурдо Жак, 372, 373, 374, 375, 376
Сустрис Фридрих, 514, 515
Суфло Жак Жермен, 354

Т

Тассо Джованни Баттиста, 60
Тибо Жан, 368
Тинен Якоб ван, 488, 489
Тинторетто Якопо, 51, 125, 271, 278
Тироль Ганс, 573, 574
Тифернус Августин из Лашко, 556
Тихо де Браге, 616
Тициан Вечеллио, 271, 278, 283, 284, 446
Толедо Хуан Баутиста де, 417, 419
Толоза Хуан де, 423
Торп Джон, 451, 452, 453
Торралва Диогу ди, 431, 433
Торриджано Пьетро, 446,
Трау Джованни да, 130
Тревизо Джироламо да, 446
Триболо, 351, 352
Триссино Джанджорджо, 53, 290
Тристано Дж. из Феррары, 238
Туделийа, 409

У

Удине Джованни да, 162, 186, 187, 188, 189, 191, 254
Уоттон Генри, 458
Утишинович, 556, 562, 563
Уэстелл Джон, 472, 475

Ф

Факони Джованни Марио, 574, 575, 576
Фальконетто, 254, 270, 271
Фанчелли Лука, 74, 88, 89
Фернандиш Матвиш, отец, 426, 430
Фернуккен Вильгельм, 509
Феррабоско Пьетро из Лугано, 576
Феррини, 141
Филарете (Аверлино Антонио ди Пьетро), 50, 141, 145, 146, 147, 335, 337, 338, 530
Фиораванте Аристотель, 329, 530
Фиренце Себастьяно да, 130, 133
Фишер Петер, 528
Флетнер Петер, 499, 566
Флорентини Франциско, 603
Флорис Корнелис (Корнелис де Вриндт), 493—496, 566
Флорис Якоб, 493
Фольви Мариотто ди Цаноби, 185
Фонтана Доменико, 166
Франческа Пьеро делла, 109, 152
Франческо, 573
Франческо ди Джорджо Мартини, см. Мартини Франческо ди Джорджо
Фуке Жан, 372
Фьорентинус Иоаннес, 541

Ч

Челлини Бенвенуто, 59, 244
Чимабуэ, 206

Ц

Цёллен Генрих фон, 627, 628
Цуккари, 259

Х

Хавениус из Клеве, 472
Хапшенперг Стивен фон, 469
Хиль де Онтаньон Родриго, 406, 407, 408, 410
Холль Элиас, 500, 507, 509
Хорнборд Лука, 446
Хорнбод Сусанна, 446

Ш

Шамбиж Пьер, 380
Шантерен Никола, 430
Шатильон Клод, 395, 396
Шебль Каспар, 524, 525
Шикхардт Генрих, 500, 503
Шпеккле Даниэль, 503
Штеенвинкель Лауренц фон, 508, 509
Шют Джон, 437

Э

Эгас Энрике де, 405, 407, 415
Эррера Хуан де, 417, 419, 421, 422, 423, 424

Ю

Ювара Филиппо, 89
Юнауэр Бартоломей, 558
Юрко (Штрейт или Краньец). 558, 559

Я

Ян из Прешова, 586
Ярош Томас, 573

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение Г. А. Саркисиан 7

Часть первая. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ 31

Глава I. **Пути развития итальянской архитектуры в XV—XVI вв.** А. И. Каплун 33

Глава II. **Архитектура Италии 1420—1520 гг.** 57

1. Архитектура Тосканы, Умбрии, Марки. В. Е. Быков (Тоскана, Умбрия), А. И. Венедиктов (Марки), Т. Н. Козина (Флоренция—город) . . 57
2. Архитектура Венеции. В. Е. Быков 113
3. Архитектура Рима. В. Ф. Маркузон (Мастера и памятники архитектуры Рима), Т. Н. Козина (Рим — город), А. И. Опочинская (Рядовая застройка) 126
4. Архитектура Милана и Ломбардии. В. Ф. Маркузон (Мастера и памятники архитектуры Ломбардии), А. И. Опочинская (Рядовая застройка) 139
5. Архитектура Рима в первой четверти XVI в. В. Ф. Маркузон 162

Глава III. **Архитектура Италии 1520—1580 гг.** 204

1. Архитектура Рима. В. Ф. Маркузон 204
2. Архитектура Флоренции. А. И. Каплун (Вазари), А. И. Венедиктов и А. И. Каплун (Амманати, Буонталенти) 238
3. Архитектура Северной Италии. В. Ф. Маркузон (Введение, Дж. Романо, Санмикели, Венеция, Палладио), А. И. Опочинская (Жилые дома Венеции), А. Г. Цирес (Театр Палладио, Алесси) 254

Глава IV. **Строительная техника.** Ю. К. Милонов 309

Глава V. **Итоги развития итальянской архитектуры в XV—XVI вв.** В. Ф. Маркузон (Итоги развития архитектуры), Т. Н. Козина (Градостроительство, идеальные города), А. И. Опочинская (Виллы и сады) 324

Часть вторая. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ (вне Италии) . . . . . .

Глава I. **Архитектура Франции.** А. Г. Цирес 361

Глава II. **Архитектура Испании.** Ю. Ю. Савицкий 397

Глава III. **Архитектура Португалии.** А. И. Венедиктов 425

Глава IV. **Архитектура Великобритании.** Г. А. Саркисиан 434

Глава V. **Архитектура Нидерландов.** Е. И. Роттенберг 477

Глава VI. **Архитектура Германии.** К. Юнгханс 499

Глава VII. **Архитектура Австрии.** Е. Д. Квитницкая 519

Глава VIII. **Архитектура Венгрии.** Э. Ревхели 530

Глава IX. **Архитектура Трансильвании.** Э. Ревхели 540

Глава X. **Архитектура Югославии** (Хорватии, Словении и Черногорского Приморья). А. Мохоровичич (Хорватия), Ф. Стеле (Словения), Д. Бошкович (Черногорское Приморье) 545

Глава XI. **Архитектура Чехословакии** 565

1. Архитектура Чехии. З. Вирт, П. Н. Максимов 565
2. Архитектура Словакии. И. Кун 580

Глава XII. **Архитектура Польши.** Я. Захватович 591

Глава XIII. **Архитектура Скандинавских стран.** А. И. Венедиктов 612

1. Архитектура Дании 612
2. Архитектура Швеции 625

Заключение 630

Приложения 633

1. Литература 635

2. Указатель архитектурных памятников. Л. Г. Дзисько при участии Е. И. Кириченко 640

3. Именной указатель Л. Г. Дзисько при участии Е. И. Кириченко. 654

Иллюстрации выполнены под руководством А. М. Харламовой. Подбор иллюстраций и разработка тоновых и графических таблиц выполнены: О. И. Брайцевой [ч. 1, гл. II, разд. 1, 5 (Ант. Сангалло Ст., Б. д'Аньоло), ч. II., гл. IV, XI], Л. К. Игнатьевой [ч. 1, гл. II, разд. 2; гл. III, разд. 2 (Вазари, Амманати, Буонталенти), разд. 3 (Венеция, Фальконетто, Алесси); гл. IV и иллюстрации по градостроительству в гл. II, разд. 1, 4 и в гл. V; ч. II, гл. II, III, VI, VIII, IX, X и XIII], Н. Д. Крапивиной (ч. II, гл. I, V, VII, XII), Н. Л. Крашенинниковой [ч. 1, гл. III, разд. 1 (Виньола) и разд. 3 (Палладио)] и А. М. Харламовой [ч. 1, гл. II, разд. 3, 4, 5; гл. III, разд. 1 (А. Сангалло Мл., Микеланджело), разд. 2 (Дж. Романо, Санмикели), гл. V (виллы и сады)].

В подборе иллюстраций и разработке таблиц принимали участие авторы соответствующих глав и разделов.

Карты выполнены Н. И. Клюевым и С. И. Клюевой.

Научно-исследовательский институт
теории, истории и перспективных проблем
советской архитектуры

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

ТОМ V. АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ
XV—XVI ВЕКОВ
Эпоха Возрождения

* * *

Стройиздат
Москва, К-31, Кузнецкий мост, д. 9.

* * *

Редактор издательства Г. М. Анциферова
Технический редактор А. А. Головкина
Корректор И. В. Бошнякович

Сдано в набор 4/II 1966 г. Подписано к печати 12/VII 1967 г. Т-03690. Бумага 84×108¹/₁₆—21,055 бум. л. 69,3 усл. печ. л.+вклейки 0,63 усл. п. л. (70,69 уч.-изд. л.). Тираж 12 000 экз. Изд. № IX—8827. Зак. № 254. Цена 5 р. 31 к.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Ленинград, Гатчинская ул., 26.

ПОДПИСЧИКАМ „ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ“

Список исправлений
том III, раздел „Югославия“

Стр.	Строка	Напечатано	Надо
420	17-я снизу	Кичево	Кучево
423	1-я сверху	Ochinium	Olchinium
425	15-я сверху	1248	1428
427	2-я и 3-я снизу	Стара Здошчи Високи	Стара-Згошча Високо
438	3-я снизу	Трапче	Трепча
452	7-я снизу	Михайло-Астрата	Михайло-Астрапа
455	5-я снизу	Радаваче	Раджаваце
Рис. 10/1		Дом в Калениче	Дом в Плава (здание XIX в.)
Рис. 40		Церковь Богородицы	Средняя церковь Апостолов (XIII в.).
Рис. 48 слева		Хиландар, западный притвор собора;	Притвор собора начала XIV в.